الفكر القومي والحركة العربية
من أواسط القرن التاسع عشر حتى أوائل القرن العشرين

د . أحمد زكريا الشلق*

يتناول هذا البحث دراسة خيوط انبعاث حركة يقظة ثقافية وفكرية عربية، تحولت بفعل عوامل عديدة، إلى حركة سياسية قومية، وقف فيها العرب للعثمانيين وجهاً لوجه، بعد ما يقرب من قرون أربعة من قبول حكمهم وسيادتهم باسم الإسلام والخلافة، وباسم حماية بلادهم من أطماع الغرب التوسعية، فيعرض لمرحلة جديدة، وأخيرة، من علاقة العرب بالدول العثمانية، امتدت لنحو سبعين عاماً، بدأت مع أواسط القرن التاسع عشر، وبلغت نضجها، الذي استطاعت معه مجابهة الدولة، مع بداية الحرب العظمى الأولى، وقد تشابكت وتقاطعت خلالها ومضات الفكر وأفعال الساسة، وجهود المفكرين، مع أصحاب السلطة والسلطان، وعلى مساحة المشرق العربي كله، الذي كان مسرحاً لذلك.

وسنحاول إلقاء الضوء على مدى وأهمية نسبة نشأة الوعي القومي العربي إلى جزء من بلاد الشام، دون سائر المشرق العربي، وكذلك نتبين أهمية وحجم دور المدارس التبشيرية الغربية، التي نسب إليها دور كبير، وربما مبالغ فيه، في خلق هذا الوعي، وإلى أي مدى تأثر هذا الوعي في تطوره، بالنظريات الغربية عن القومية؟ ولا يعنينا مناقشة نشأة الوعي القومي، وتلك الحركة على أساس طائفي، بنسب الدور الأكبر والأهم لهؤلاء أو أولئك، وهو ما مالت إليه دراسات كثيرة تناولت المسألة، وحسبنا أن نحاول إضاءة الموضوع بنظرة كلية شاملة، استناداً إلى حقائق التاريخ، ومنطق الأحداث.. إنه باختصار الفصل الختامي في علاقة العالم العربي بالدولة العثمانية، وهو ما يتطلب نظرة سريعة على تطور علاقة العرب، بالإسلام، بالعثمانيين، وهو ما يقتضي التأكيد على عدد من الملاحظات.

ومن هذه الملاحظات أنه ينسب إلى العرب تطور هام في تاريخ الإنسانية، يستمد أهميته من نزول الإسلام، كرسالة سماوية عالمية، على نبي عربي، وبلسان عربي مبين، كما كان العرب مادة الإسلام أي وسائله البشرية، لنشر دعوته وتبليغ رسالته.. كذلك يستمد هذا التطور أهميته من التعريب اللغوي والعرقي، الذي حدث بواسطتهم لأهالي البلاد التي فتحوها أو مصروها، حين حلت لغتهم العربية، تدريجياً، محل لغاتها، واختلطت دماؤهم بدماء أهلها بالتزاوج، حتى غلب الدم العربي.. وإذا كانت

* أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر - بجامعة قطر

ظاهرة التعريب قد سبقت تاريخياً، باعتبارها بدأت قبل ظهور الإسلام، فإنها لم تغير العناصر الأساسية لحضارات البلاد التي تدفقت إليها الهجرات العربية. أما الهجرات التي واكبت وأعقبت الفتوحات الإسلامية، فقد كانت شيئاً آخر. تعززت بلسان الإسلام وقوته الروحية وثقافته، فضعفت أمامها المكونات الأساسية لحضارات البلاد المفتوحة، وتلاشت الحضارات ذات الأصول اليونانية الآرامية، والساسانية، واليونانية القبطية.

يلاحظ كذلك ارتباط ظاهرة نشر الإسلام والتعريب، وعملهما معاً، حيث كانت الصلة بينهما وثيقة، ومع ذلك فإن حدود امتدادهما لم تكن واحدة، فقد انتشر الإسلام، باعتباره قوة روحية، في ميادين أوسع، وتخطى ما قصر التعريب، باعتباره يتطلب هجرة مادية، عن تخطيه.. المهم أنه برز عالمان: العالم الإسلامي، والعالم العربي، والعالم الأول يتضمن الثاني، وبمرور الزمن امتد العالم الإسلامي إلى الهند والصين، وإلى أقصى غرب أفريقيا، بينما ظل العالم العربي محصوراً في البلاد التي بلغ فيها التعريب درجة كبيرة من العمق والشمول، نتج عنه سيادة اللغة العربية التي صارت لغة قومية، وامتزاج جماعات كبيرة من العرب الذين استوطنوها، بأهل البلاد، وانتقال عاداتهم وطرائق تفكيرهم وحياتهم إليها، لتمتزج بما هو موجود فيها.

لم تعد كلمة «عرب» تعني قبائل البدو الرحل، الذين سكنوا شبه الجزيرة العربية، فقد تغير المضمون وأصبح مع الزمن يدل على «المواطنين» الذين يقيمون في هذا العالم العربي، وقد غلب التعريب على عناصرهم المختلفة، فانطبعوا بطابعه، واصطبغت عاداتهم وتقاليدهم بصبغة عربية، وأصبحت لغتهم الأصلية هي اللغة العربية، وصار الإسلام وثقافته، دين وثقافة الأغلبية الساحقة منهم، وصار اللفظ يطلق على المسيحيين العرب، بفرقهم المختلفة، باعتبارهم تعربوا وإن لم يدخلوا الإسلام كدين وعقيدة.

وقد تعاقبت على هذا العالم العربي، بنطاقه الجغرافي المعروف، الدول الإسلامية والأسر الحاكمة في تعاقبها التاريخي، الذي استمر حتى مطلع القرن السادس عشر، عندما زحف الأتراك العثمانيون من جبال ووهاد الأناضول إلى القاهرة عام ١٥١٧، وأرسوا قواعد دولة كبرى، ذات طابع امبراطوري، وبسطوا سلطتهم وسيادتهم، من الجزائر غرباً حتى الخليج العربي شرقاً، ومن حلب شمالاً حتى المحيط الهندي جنوباً، فشملت دولتهم بذلك قلب الإسلام ورأسه، ففضلاً عن المدن المقدسة الثلاث، مكة والمدينة وبيت المقدس، كانت تشمل دمشق والقاهرة وبغداد.. وظلت سيادتهم في نطاق هذه الحدود حتى أواخر القرن الثامن عشر، وإن تبدلت وتغيرت طبيعة السلطة التي مارسوها، والتي كانت ضعيفة بوجه عام، تفتقر إلى وسائل الحفاظ على نفسها.

ومع ذلك، فقد كان الحكم العثماني للعالم العربي من العوامل التي ساعدت على زيادة الترابط بين الشعوب العربية، فقد جمع العثمانيون العرب في دولة واحدة، حقيقة أن حكام هذه الدولة لم يكونوا عرباً، ولكن الإسلام الذي جمع بين العرب والأتراك، كان كافياً للاقتناع

بالرابطة، كما كان الشرق العربي، بل العالم العربي كله، يشكل وحدة صغيرة متصلة، داخل الدولة الكبيرة، تتصل أرجاؤها دائماً، دونما حواجز سياسية أو جمركية تفرق بينها، وكان يزيد من هذا الترابط والتواصل في العصر العثماني عوامل عديدة، منها الحج الذي لم يكن مجرد تأدية فريضة دينية، وإنما كان مجالاً للتبادل الثقافي والتجاري، ومنها كذلك تبادل الزيارات العلمية بين الطلاب والعلماء في المشرق والمغرب العربيين، فضلاً عن وجود الأزهر الشريف، الذي كان يضم بين جوانحه أروقة الطلاب والعلماء المغاربة والشوام.(٢)

لقد أخلد العرب في كنف الدولة العثمانية إلى سبات طويل، امتد من أوائل القرن السادس عشر وحتى أواسط القرن التاسع عشر، وكانوا ينظرون إليها باعتبارها حامية لذمار المسلمين، وحافظة لبيضة الدين، رمز الخلافة، والقيمة على تطبيق الشريعة. وكانت الدولة كذلك في زمن قوتها وفتوتها، في عصر سلاطينها العظام، لذلك لم يأنف العرب من الانضواء تحت لوائها السياسي والديني (السلطنة والخلافة) ولم يكن ثمة شعور لديهم، بأن ذلك يؤثر على مكانتهم في الإسلام، ما دامت الدولة تتعامل معهم، ومع كافة الشعوب المنضوية تحت لوائها، دون تمييز بين جنس وآخر، كما لم تميز عنصرها التركي، عن سائر الأجناس. غير أن توالي القرون والأحداث قد غير من نظرة العرب كثيراً إلى دولة الخلافة، وكرد فعل لذلك تولّد لديهم شعور بالتميّز القومي، أو أن هذا الشعور تيقظ، وهو ما يسميه بعض الكتاب «بيقظة العرب القومية» بفعل عوامل داخلية وخارجية، برزت أوضح ما تكون مع أواسط القرن التاسع عشر، ثم ظلت تتضامن وتفعل فعلها، لتوقظ في النهاية حالة شعورية قومية لدى العرب.

ويبرز على رأس هذه العوامل، ضعف الدولة وشيخوختها، وهي الكيان الواسع الجامع والمهيمن، الذي إذا ما أدركه العطب والضعف، برزت الكيانات القومية أو العرقية، بل والدينية والمذهبية، للتكتل، أو للتشرذم، حول ذاتها، باحثة في كينونتها عن تميزها القومي، وتستنفر عناصرها الخاصة، من لغة وتراث وتاريخ ووطن ومصالح مشتركة، وتنزع عن الدولة الجامعة قداستها وهيبتها، يساعدها على ذلك أن مركز السلطة في الدولة اتجه إلى اتباع سياسة تركية محضة، يستعلي بها على العناصر القومية الأخرى.

لقد اندرجت جامعة العرب القومية، في الجامعة الأكبر للمسلمين، والتي تمثلها الدولة العثمانية، دولة الخلافة الإسلامية، ومع ذلك احتفظ العرب بلغتهم وثقافتهم، وظل عالمهم على ما هو عليه تقريباً، وقد يعزى ذلك إلى ضعف تأثير الحكم العثماني على العرب، بسبب افتقار العثمانيين إلى رصيد حضاري قوي ومؤثر، ولكن من الإنصاف القول بأن الدولة العثمانية، ولا أي دولة إسلامية، لم تعترف بالتفرقة العنصرية بين أجناسها، بعد أن تلاشى التمييز الأول بين العرب وبين معتنقي الإسلام من غيرهم، وقبل نشوء القومية الحديثة، فلم تعرف الدول سوى بعض التمييز في وظائف اللغات، وإلى حد ما بين الفئات اللغوية: فقد كانت اللغة

التركية لغة الحكومة والجيش. واللغة العربية لغة الدراسة والشريعة، كما كان ثمة ميل إلى اعتبار اللغة الفارسية لغة الآداب.

لقد كان دور العرب الخاص مقدَّراً ومعترفاً به حقاً، وحيثما حل الإسلام، حل معه الشعور بدور العرب الخاص في التاريخ، وكان لدى العرب «وعي قومي» بذلك، بل إن هذا الوعي ازداد بفضل العناية التي كان السلاطين العثمانيون يحيطون بها المدارس السنّيّة ورجال الشريعة، لكن هذا الوعي لم يتجلّ في النزعة نحو إيجاد كيان سياسي منفصل، بل ظهر في الاعتزاز باللغة والثقافة والأجداد، وفي الشعور بالمسؤولية نحو الإسلام، وعلى هذا الشكل تزعمه ونطق باسمه العلماء المحليون في الولايات العربية، في الأزهر والجوامع الكبرى في حواضر العالم العربي، والعائلات الكبرى، التي صانت تقاليد الدراسة الدينية، واللغة العربية وعلومها، وذكريات ما قام به العرب في سبيل الإسلام عبر تاريخه.

لقد كان استخدام السلاطين العثمانيين للقب الخلافة من قبل إضفاء الهيبة الدينية، وكسب ولاء الشعوب الإسلامية، وإظهار العظمة، ومن المعروف أن العرب لم ينازعوهم هذا اللقب، وإنما اعترفوا بأن السلطان هو خليفة رسول الله «صلى الله عليه وسلم»، بل إنهم أضفوا عليه نوعاً من الإجلال والتبجيل، وقد قوى اعتقاد المسلمين بالخلافة من نفوذ الدول العثمانية وسهّل حكمها، بل لقد اعتبر الخروج عليها، نوعاً من المروق وإثارة للفتنة، وخروجاً على إجماع الأمة، ولذلك ارتبط العرب بالعثمانيين الفاتحين برباط الإسلام، وظل الدين هو القاسم المشترك بينهما حتى القرن التاسع عشر. وعندما ضعفت الدولة العثمانية واستبان عجزها خلال هذا القرن بشكل واضح، لجأت إلى الدين، وسعت لإحياء رابطته والتأكيد على «جامعته»، فيما عرف بالدعوة للجامعة الإسلامية.

ضعف الدولة العثمانية:

أما عن العوامل التاريخية التي أدت إلى ضعف الدولة العثمانية، فيمكن ملاحظة أن الدولة اتخذت طابعاً امبراطورياً، حينما بلغت طوراً كبيراً من الاتساع والتنوع في الأعراق والأجناس، ومن هنا كان لا بد من أن تتمتع بتنظيم على درجة عالية من الكفاءة، وأن يستخدم السلاطين سلطاتهم التنظيمية بصورة مستمرة وبكثير من المهارة، وقد ارتفعت الأصوات تطالب السلاطين بذلك، غير أنه لم يدخل القرن السابع عشر، إلا وقد أخذت مظاهر التصدع تظهر بوضوح، رغم محاولات إصلاح، لم يكتب لها الصمود لأسباب عديدة يأتي على رأسها تصدي القوى المحافظة والرجعية لها.

لقد كانت بنية النظام السياسي والإداري للدولة تنطوي على حقيقة أن السلطان هو محور الدولة، وعلى أساس كفاءته وفعالية قيادته كانت الدولة تسير سيراً حسناً، ولكن الدولة في الواقع، وبعد سلسلة من السلاطين الأكفاء والأقوياء، منيت منذ القرن السابع عشر بعدد من السلاطين الضعاف، الذين لم يعدوا إعداداً صالحاً للقيام بمهامهم، فكانت النتيجة أن نشأ صراع على النفوذ بين كبار الموظفين وقواد الجيش المتحالفين

مع العلماء ومع نساء القصر وعبيده، وفي نهاية القرن السابع عشر انتقل محور السلطة، من السلطان إلى الصدر الأعظم، الذي أصبحت داره (الباب العالي) مركزاً للسلطة، بدلاً من قصر السلطان، في حين كان مركز الصدر الأعظم نفسه ضعيفاً، بحكم أن تعيينه وعزله كان متوقفاً على مشيئة السلطان، فضلاً عن افتقاره إلى جهاز فعّال يحكم به، مما أصاب الإدارة بكثير من الاضطراب.. وأصبحت سلطة الدولة المركزية على الولايات تضعف تدريجياً، مما أتاح للقوى المحلية حرية أوسع للعمل، ونبع ذلك إنهاك قوة الدولة في مقاومة محاولات انفصالية معروفة.

أما الجيش الذي كان مركز قوة الدولة وفخرها، فقد تكررت ثوراته في عهد السلاطين الضعاف، ونجحت فرق الانكشارية أثناء بعض الثورات في إجبار السلطان على تغيير الصدر الأعظم، كما تفشت بينهم روح الاستخفاف بالأوامر العسكرية والنزوع إلى التمرد وعدم الانضباط، ومع أواسط القرن السابع عشر انتهى نظام الدفشرمة، وسمح للانكشارية بالزواج وإدخال أبنائهم إلى فرقها، كما سمح للمسلمين الأحرار المولد بالدخول إلى فرقها، وغدا الالتحاق بالجيش يباع ويشترى ويورث، كما انخرط أفراد الانكشارية في الوظائف المدنية في المدن الكبرى في الدولة، وتزوجوا من السكان المحليين، ولم يأت القرن الثامن عشر إلا وقد أصبح الانكشارية قوة غير محاربة بالمعنى الحقيقي، بل مجرد فئات اجتماعية مميزة.. وفي كثير من ولايات الدولة أصبحت فرق الانكشارية، التي كانت عماد النظام، أصبحت الخطر المهدد له، فهددت السلطة في كثير من الأحيان، وانشقت إلى أحزاب متناحرة، خلقت للدولة حالة من التوتر الدائم.

وكان لنزوح قبائل جديدة من قلب الجزيرة العربية إلى صحراء بلاد الشام والعراق، آثاره في تشكيل تحديات جديدة– مع فرق الانكشارية– لسلطة الدولة، مما غيّر من طبيعة الحكم العثماني للولايات العربية، فنشأت، كما هو معروف، فئات حاكمة شبه مستقلة، انتقصت من سلطة الدولة ونفوذها، برز هنا واضحاً في ظهور فئات من المماليك في كل من القاهرة وبغداد وصيدا، وفي ظهور العائلات المحلية في كل من دمشق وجبل لبنان والموصل، الذين رضخت الدولة وقبلتهم كحكام. بعد أن تمكنوا من ردع الانكشارية، ومن رد البدو، في كثير من الأحيان، كما استطاعوا تأمين إدارة فعالة، تستوفي الضرائب، وتدافع عن الحدود، وتحافظ، وإن بدرجات متفاوتة، على ولاء الولايات للسلطان العثماني. ولكي يتسنى لهم ذلك أنشأوا جيوشاً خاصة، وحصلوا على نفوذ أوسع، أخل بالتوازن التقليدي الذي أرسته السلطة المركزية.

وقد نضيف إلى عوامل الضعف أيضاً اشتداد نزعة العلماء ورجال الهيئة الدينية، إلى أن يصبحوا فئة خاصة وممتازة، وكان هؤلاء يرتبطون ببعضهم البعض أصلاً برباط التركية المشتركة، فكانوا يرسلون أبناءهم إلى مدارس استانبول الكبرى، ليحصلوا بعد ذلك على المناصب العليا، كما تسابقوا للحصول على إدارة الأوقاف واستغلالها، وعلى الحصول على

«الالتزامات»، وتملك الأراضي. كما أصابهم ما أصاب رجال الهيئة الحاكمة من انتشار الرشوة والفساد بين الكثير من عناصرهم.

لقد باتت الدولة العثمانية تعاني أزمة اقتصادية، تجمعت عناصرها منذ زمن طويل، زادت الإدارة الفاسدة من خطورتها، وإن كانت أسبابها خارجية ترجع إلى توسع أوروبا شرقاً وغرباً، بعد حركة الكشوف الجغرافية مما أفقد منطقة شرقي البحر المتوسط أهميتها. ذلك أن المراكز التجارية الأوروبية في المحيط الهندي، فككت الخطوط التجارية التقليدية بين الدولة العثمانية والعالم الخارجي في آسيا وأوروبا، وحرمت الدولة من الجزء الأكبر من تجارتها الخارجية، كما عانت، بعد اكتشاف العالم الجديد وتدفق المعادن النفيسة إلى بلاد البحر المتوسط، من ارتفاع خطير في الأسعار، فتزعزعت مالية الدولة وتضررت الطبقات المنتجة، ونتج عن ذلك كله ازدياد الضرائب وتقهقر الزراعة والحرف. ونتيجة عجز الدولة عن وضع نظام جديد لتقدير الضرائب وأسلوب جمعها، لجأت إلى خلق فئات «الملتزمين» الذين تولوا جمعها واستغلال الأهالي، وجعلوها مهنة تورث، وفوق هذا كله، كان على هذا الاقتصاد المتداعي مواجهة نفقات القصر والهيئة الحاكمة ورجال الدين.

ورغم أن العثمانيين في القرن السادس عشر أوشكوا على تنصيب أنفسهم سادة على أوروبا، وحاربوا دولها محاربة الند للند، إلا أن الصور تغيرت تماماً، عندما بدأت أوروبا تشهد الثورة العلمية، وما انبثق عنها من قوة عسكرية واقتصادية، فلم يتمكن العثمانيون من مجاراة ذلك أو الاستفادة منه، أو استيعاب الاكتشافات الجديدة في فنون الحرب، كما فعلوا ذلك في عصر سابق، فقد انتهى ذلك الزمن الذي كان فيه العثمانيون يقبلون على التعلم من أوروبا بدافع مصلحتهم، ويقتبسون منهم ثمار التقدم في فنون الحرب، فقد فقدت الدولة حيويتها، بعد انصرام عهد السلاطين العظام الطويل، كما فقدت مهارتها السياسية، ولم يعد بوسعها التكيف وفقاً للتغيرات الجديدة، التي أصبحت سريعة وواسعة، فلم يكن للاكتشافات العلمية الجديدة أي صدى لديها، كما أن الجيش والبحرية لم يقتبسا شيئاً من التطورات الفنية الجديدة، وبرز الانحطاط في أواسط القرن الثامن عشر على نحو واضح وخطير.

لقد عجز العثمانيون عن أن يكونوا أنداداً للدول الأوروبية منذ ذلك التاريخ، فكانت النتيجة ازدياد نفوذ هذه الدول في عاصمة السلطان، كما توغلت الجيوش الروسية في البلقان والقوقاز، وفرض على السلطان التخلي عن «القرم» التي كانت أول مقاطعة إسلامية تنسلخ عن الدولة العثمانية، ومع نهاية القرن الثامن عشر احتل الفرنسيون مصر، ولم تتمكن الدولة من طردهم إلا بمساعدة الإنجليز، وتحت وطأة ذلك كله اضطرت الدولة إلى منح الدول الأوروبية الكثير من الامتيازات في ولاياتها، والتي كان منها حق حماية طوائف دينية بعينها، صار أربابها عملاء التجارة مع أوروبا، وارتفع مستواهم الثقافي، كما اشتد شعورهم الطائفي، مما سينعكس أثره على نحو خطير فيما بعد.(٢).

لقد تعرضت الدولة العثمانية في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر لمجابهة تحد خطير هدد وجودها، جاء من قلب الجزيرة العربية، حين تحولت الحركة الإصلاحية السلفية «الوهابية» إلى دولة، تتحدى القوى الاجتماعية السائدة، وتتحدى السلطنة العثمانية، التي كانت تدعم العالم السني والسنّة، لا كما فهمها السلف، بل كما كانت قد انتهت إليه عبر العصور. وقد ركز صاحب الدعوة على فكرة أن الإسلام الذي يحميه السلطان العثماني، ليس هو الإسلام الصحيح، وهذا يعني ضمناً أن السلطان ليس هو الإمام الحقيقي للأمة، وكما هو معروف، عجزت الدولة عن التصدي للحركة الجديدة، إلا بالاستعانة بواليها في مصر، الذي تمكّن من ذلك، وأصبح هو نفسه، يشكّل تحدياً جديداً للدولة بعد بضع سنين.

* * * *

وقد يلاحظ كذلك أن الدولة العثمانية، ووجهت بثورات محلية وحركات انفصالية، ودعوات إصلاحية، مناوئة لسلطتها في كثير من الولايات العربية، وشكلت تهديداً لأساس علاقتها بالعرب، لكن هل يمكن أن نفسر هذه الحركات باعتبارها تمثل اتجاهاً قومياً عربياً؟ وهل كانت صادرة عن شعور قومي عربي حقاً؟ الواقع أنه فيما يتعلق بالحركات الانفصالية ضد السلطة العثمانية في بلاد الشام ومصر، مثل حركة المعنيين والشهابيين في لبنان في القرن السابع عشر، وحركة علي بك الكبير في مصر، وظاهر العمر وأحمد الجزار في فلسطين خلال القرن الثامن عشر، فيلاحظ أنها كانت مجرّد حركات فردية قامت بها شخصيات بطولية، بعضها دموي فتاك، كأحمد الجزار، والمماليك في القاهرة.. وعموماً كانت دوافعهم شخصية بحتة، تستهدف الحصول على السلطة أو المزيد منها، وخلع وصاية الدولة والسلطان، فظهروا واختفوا في تعاقب مرهق، أحرزوا بعض الانتصارات المحلية الموقوتة، لكنهم عجزوا عن الإطاحة بحكم آل عثمان أو إنهاء سلطتهم على العالم العربي.. وليس في حركاتهم ما يوحي بتعبيرها عن شعور قومي، ولا أي نزعة عربية، ذلك أن معظم الذين قاموا بها لم يكونوا من ذوي الأصول العربية، ولم يكن لما قاموا به أثر حقيقي في نشأة حركة العرب القومية.

كذلك الحال في الثورات الشعبية التي تزعمها علماء الدين في مصر وغيرها، فليس ثم دليل على أنها عبّرت عن شعور قومي عربي أو غيره، ولم يثبت في سياق أحداثها أنها دعت إلى الانفصال عن الدولة أو خلع الطاعة للسلطان، الذي هو في نظرهم خليفة المسلمين، ولم تكن هذه الثورات والحركات في الواقع سوى تعبير عن ظلم ولاة الدولة وقسوتهم في تحصيل الضرائب ومعاملة الأهالي، ولا تلبث أن تنتهي بانتهاء أسبابها، إما بتغيير الوالي أو بإزالة أسباب الظلم، وثورة زعماء الشعب المصري من المشايخ والعلماء، والتي أطاحت بالوالي العثماني عام ١٨٠٥ ومهدت السبيل لتولية محمد علي، لم تكن خروجاً على الدولة، أو دعوة للانفصال عنها، وإنما كانت ثورة ضد ظلم وبطش الوالي العثماني، وفي رواية «الجبرتي» أن زعيم الثوار، وهو السيد عمر مكرم، عندما اجتمع بالمشايخ

والأعيان اقترح عليهم تعيين شخص من جنس القوم (أي عثماني) حتى تعين الدولة في تعيينه من طرفها، ومال الجميع إلى تعيين رجل من رجال السلطان وهو محمد علي.

أما الدولة السعودية التي قامت على أساس الفكر السلفي (الوهابي) فقد اعتبرها البعض، بحكم الوضع الجغرافي، وبتشديدها على العودة إلى عهد الإسلام الأول، عربية في روحها، استناداً إلى قول أحد أئمتها عن الإمامة، أنه إذا كان نوالها بالاختيار، فالعرب أحق بها من الأتراك، ومع ذلك فلم تدع الدولة الجديدة إلى تضامن عربي، بل إلى تضامن إسلامي، وذهبت إلى أنها الدولة الإسلامية الوحيدة التي يمكن للجميع الانتماء إليها، ورغم أن ذلك كان تحدياً خطيراً لسلطة العثمانيين السياسية ولسيادتهم، إلا أننا لا نكاد نلمس في اتجاه الدعوة ودولتها توجهاً قومياً عربياً، وإن كانت قد نبهت الأذهان إلى إمكانية وأهمية مواجهة الدولة العثمانية وسيادتها.

أما مشروع دولة محمد علي الكبرى التي أراد تأسيسها، فقد اعتبره بعض المعلّقين والكتّاب الغربيين مشروعاً لإقامة دولة عربية.. وأن محمد علي استهدف بسط سلطته على المناطق التي تتكلم العربية من الدولة العثمانية، وأفاضوا في أن ابنه إبراهيم باشا أثناء تقدم جيوشه في بلاد الشام كان يقوم بالدعاية بين الأهالي لفكرة الدولة العربية المستقلة، وأنه أوشك أن يحقق ذلك باستيلائه على بلاد الشام، وغالى بعض الكتّاب في القول بأن نشأة إبراهيم في مصر، بخلاف والده، جعله أقرب إلى العرب والعروبة، وأن العرب بايعوه بزعامة الفكرة، بل نسبوا إليه الفضل في وضع أسس جامعة عربية، وبشكل عام اعتبروا اتجاه محمد علي وابنه بداية لحركة العرب القومية. وفي مقابل الأفكار السابقة، هناك من يفسر مشروع محمد علي بأنه كان مشروعاً يتعلق بإقامة دولة إسلامية كبرى، وأنه استهدف السلطنة والخلافة، وأنه بدأ وعاش وانتهى عثمانياً مسلماً، ومن ثم فإن مهمته كانت إحياء القوة العثمانية في ثوب جديد.

والواقع أنه لا يوجد في كلمات محمد علي وسياساته ما يشير إلى أنه كان يسعى لإقامة دولة عربية موحدة، فليس في رسائله لابنه ما يشير إلى ذلك، كما أن منشورات إبراهيم باشا للأهالي لم تكن تقصد سوى استمالتهم لتسهيل زحفه العسكري.. ومن الواضح أن طموح محمد علي كان يتجاوز إنشاء دولة عربية، فلم يكن أمر العروبة، وهو ليس عربياً، يعنيه كثيراً، وربما فكر في أنه إذا لم يكن بوسعه تحقيق مشروعه الكبير، فإنه قد يقصر دولته على المناطق العربية، التي تشترك مع مصر في الجوار واللغة والجنس، فيخلق منها دولة ينفصل بها عن الدولة العثمانية، إذا لم يقدر على تحقيق طموحه الكبير.[٣]

ومهما يكن من أمر، فإن محاولة محمد علي، رغم حروبه وتوسعاته في البلاد العربية، ونجاحه في إحراز درجة من الاستقلال السياسي، لم يقدر له النجاح، بسبب موقف الدول الأوروبية منه، وعلى رأسها بريطانيا، كما أن الوعي القومي بين العرب لم يكن قد أصبح قوياً بدرجة كافية، يتحول معها إلى قوة سياسية، ومن ثم فإن فكرة تكوين دولة عربية مستقلة في الثلاثينيات

من القرن التاسع عشر، كانت سابقة لأوانها.. لقد ظلت الدولة العثمانية في ذهن العرب، استمراراً لتاريخ الدول الإسلامية الجامعة والمتعاقبة، التي تظلّهم براية الخلافة، وكان عليهم أن ينتظروا عقوداً أخرى، وعوامل تاريخية جديدة، لتوقظ وعيهم من جديد.

• • • •

الإحياء الثقافي وعوامل اليقظة العربية

ليس بوسعنا أن نفصل بين بدايات ظهور الوعي وظروف البلاد العربية، كما لا بد من ملاحظة أن هذه البدايات كانت بالدرجة الأولى ذاتية، وناشئة عن الفتنة في «نطاق الإسلام»، وبسبب «الإحياء الثقافي»، ويبدو هذا واضحاً في الدعوة السلفية، باعتبارها دعوة للعودة إلى الإسلام الأول، ورفض الانحرافات التالية، كما تعتبر رداً على التحدي الداخلي المتمثل في التدهور، ونقداً للإسلام الذي تمثله الدولة العثمانية، ورفضاً لهذه السلطة وما تمثله، فخلقت بذلك أرضية، من قلب العالم العربي، للصدام مع الدولة العثمانية، وإن لم تبشر بفكرة العروبة أو إقامة دولة عربية، كما يبدو الإحياء الثقافي في نفس الفترة تقريباً، أو بعدها بقليل، فيما شهدته مصر من يقظة فكرية في أواخر القرن الثامن عشر، تمثلت في دراسة الحديث بصورة نقدية، وفي العناية باللغة العربية، وبكتابة التاريخ، وكان للعلماء الذين قاموا بذلك، دورهم في الإحياء الثقافي في بداية عصر محمد علي، مما نتج عنه نمو حركة إحياء اللغة والأدب العربيين، والتي شكلت صورة من صور الوعي، أو تنبه الوعي العربي، مما يبرز مقومات الأمة العربية.

وكان دور مصر في هذه البدايات ريادياً، فتواصل الإحياء بعد عملية تحديثها في عصر محمد علي، وفتحت مدارس التعليم المدني الحديث، ودفعت البعثات العلمية إلى أوروبا، وقامت حركة ترجمة واسعة ونشطة، غذّت موجة تحديث اللغة العربية وإغنائها، وفي تطور النثر والكتابة بأسلوب عربي حديث، وفي إحياء الشعر، بدءاً بمحمود سامي البارودي وحتى أحمد شوقي وأقرانه، ثم حركة التجديد في البحث اللغوي والتأليف في علوم العربية، وفي إعداد مدرسين للغة العربية، خاصة بعد تأسيس «دار العلوم»، وقد نشطت حركة التأليف والنشر باللغة العربية، وبلغت ذروتها في العقدين السابع والثامن من القرن التاسع عشر، كل هذا ساهم في إثارة اليقظة العربية، وساهم تدريجياً في تشكيل الوعي القومي العربي.

وقد برز دور «رفاعة الطهطاوي»، باعتباره رائداً للحركة الفكرية الجديدة، عندما حاول تجديد التأليف في قواعد اللغة العربية، ودعا إلى تيسير وتبسيط الكتابة بها، وحاول في مؤلفاته تطويعها للأفكار الجديدة، كما أعطى أهمية خاصة لتحقيق ونشر أمهات الكتب العربية، وحاول إعادة كتابة التاريخ المصري والإسلامي بمنهج حديث.. وسار على نهجه «عبدالله فكري» الذي دعا إلى تعديل طريقة التعليم لتكون أقرب إلى نشر العلوم، مع بقاء وحدة اللسان، ورأى أن ذلك يحفظ للعرب آدابهم وتراثهم، وييسر الاتصال بتاريخ الأمة وقيمها، وانتهى إلى القول بأن اللغة العربية العظيمة هي سبيل تقدم

العرب.. وعموماً يمكن اعتبار أن تطور حركة التأليف في اللغة والأدب، كانت في جوانب منها، صدى لظاهرة أعم، وهي تنبه الوعي العربي، والاتجاه نحو إبراز مقومات الأمة العربية، وإثبات شخصيتها أمام التحديات والمؤثرات الأجنبية. (٢)

وإذا كانت بدايات ظهور الوعي العربي ذاتية بالدرجة الأولى، فإن انتقال المؤثرات الغربية، أو حتى الاحتكاك بها، أضاف عاملاً جديداً كان له تأثيره، فكانت حملة بونابرت على مصر بداية لإحداث هزة مؤثرة، أطلعت النابهين على نمط جديد من الحضارة، وعلى أفكار الثورة الفرنسية والمفاهيم الليبرالية، بغض النظر عن استيعابها وتأثيرها، كما أن الحملة عرّضت المجتمع المصري لأخطار الغزو والتسلط والهيمنة ومن ثم بعث روح المقاومة، وهزّت ذلك الشعور بتفوق دولة الإسلام ذلك الشعور الذي استمر حتى القرن التاسع عشر، حين أوجدت شعوراً آخر بتفوق الغرب في العلوم والصناعة والتنظيم، وبرز جيل النهضة الأول (العطار والطهطاوي والتونسي وغيرهم) ممن أبرزوا في كتاباتهم سمو الإسلام وتفوق مبادئه وقيمه، ورأوا أن ذلك لا يختلف مع الانفتاح والإفادة والتواصل مع حضارة الغرب، وبدا هذا واضحاً من تسرب أفكار سياسية واجتماعية غربية إلى كثير من الكتابات.

وكان لانتقال الطباعة والصحافة إلى بلاد الشرق العربي، وانتشارها على نطاق واسع، بعد النموذج الذي قدمته البعثة العلمية المرافقة للحملة الفرنسية على مصر، كان لذلك آثاره الهامة في تدفق نشر التراث العربي الثقافي، مما أعاد الثقة إلى نفوس العرب ووضعهم وجهاً لوجه أمام العثمانيين والأوروبيين وفتح أعينهم على واقعهم المرير، كما عملت على التقريب بينهم، فلم يعد العلم حبيساً في مكتبات العلماء أو المساجد، وإنما أتيح للجميع بفضل الطباعة، في الوقت الذي ساهمت فيه الصحافة في نشر الثقافة والأفكار الجديدة وخلق رأي عام، وبروز طبقات من المثقفين بالثقافة الحديثة، ساهموا بدورهم في دفع حركة التأليف والترجمة والنشر، وفي تأسيس الجمعيات الأدبية والعلمية.

وعموماً كان للجسور التي أقيمت بين أوروبا والشرق العربي، من خلال استقدام المعلمين والفنيين الأوروبيين، أو من خلال إرسال البعثات العلمية، خاصة في مصر في عهد محمد علي، أو من خلال حركة الترجمة، التي أعقبت تأسيس مدرسة الألسن في مصر بجهود الطهطاوي، كان لهذه الجسور تأثيرها الهام في خلق وعي بشعور وطني ووعي سياسي جديد، مهد للنظر إلى الدولة العثمانية وتخلفها نظرة ناقدة، متشككة في قدرتها وقيادتها للعالم الإسلامي، فضلاً عن ظهور قطاع من المثقفين الذين مالوا للأخذ بكل ما هو غربي، ممن انبهروا بتفوق الغرب في كل المجالات، وطرحوا التقاليد الإسلامية، وراحوا يتبنون ويبشرون بأفكار تأثرت بالعلمانية الأوروبية، خاصة فيما يتعلق بعلاقة الدين بالدولة، مما يمس الأساس الذي ترتكز عليه الدولة العثمانية في علاقتها بالعرب.

لقد أدرك قطاع كبير من المثقفين العرب بالثقافة الأوروبية الحديثة أنهم ينتمون إلى كيان مختلف عن الكيان الذي ينتمي إليه غيرهم،

فنشأوا يكتبون عن الوطن والوطنية، وبرزت فكرة الوطن، الذي يرتبط أبناؤه بروابط وحقوق وواجبات مشتركة، ومع وجود جذور تراثية للفكرة الوطنية، إلا أنها أعطيت مدلولاً سياسياً بتأثير الأفكار الجديدة، واستجابة لمشاكل داخلية، مثل وضع أهل البلاد العربية في مستوى أدنى من العناصر الخارجية الحاكمة والمتحكمة، وطلب المساواة معهم، كما هو الحال تجاه الأتراك والشراكسة في مصر، أو لتخطي المشاكل الطائفية كما هو الحال في بلاد الشام.

وقد طرح الطهطاوي في ترجماته وكتاباته عن الوطن والوطنية أفكاراً سياسية مهمة مهدت الطريق للتخلص من الولاء لسلطان الدولة العثمانية، الذي كان موضع عصمة عند المصريين وسائر أبناء العالم الإسلامي، فنبهت كتاباته إلى أن الولاء للسلطان ليس قدراً على المصريين، وأن غيرهم استطاع التخلص من ظلم حكامهم «وحين ثار الفرنسيون على العائلة السلطانية وحكموا على ملكهم وزوجته بالقتل وصنعوا جمهورية...» فأعطى بذلك ثقة غير مباشرة بعد للمصريين بإمكانية التخلص من السيادة العثمانية.. وتوالت كتابات «محمد عبده» و«عبدالله النديم» بشأن الوطن والوطنية، لتدفع تيار الوطنية المصرية الذي مهد الطريق للثورة العرابية ورفاقها، ولتساهم في تشكيل وعي وطني يركز «رابطة اللسان» ويرى في «العربية» الرابطة الأولى بين أبناء الوطن الواحد، حتى ليمكن اعتبار أن نمو التيار الوطني في مصر وخارجها، تشكل رافداً من روافد الوعي القومي.

وقد تأثر الكتّاب الشوام بهذا التيار و«أبرزهم»

وظهر ذلك في كتابات «بطرس البستاني»، الذي رغم أنه تمسك بالشرعية العثمانية، إلا أنه نادى بفكرة وطن سوري في نطاق الدولة العثمانية، وأبرز فكرة ارتباط الجماعة الوطنية بالعربية معتبراً أن العربية، لغة وثقافة تشكل قاعدة مشتركة لأبناء الوطن الواحد، وأنشأ أحمد فارس الشدياق يكتب عن الوطنية، ويتبرم من استعلاء الأتراك على العرب، ورغم أنه كان عثمانياً في وجهته السياسية، إلا أنه كان يرى أن اللغة والجنس يحددان عناصر الأمة، فذهب يدعو لإعلاء شأن اللغة العربية، ويرفض تأكيد البعض على اللغة العثمانية على حسابها.

وقد لعبت البعثات التبشيرية ومدارسها وخريجوها دوراً واضحاً في حركة الإحياء الثقافي العربي الذي وفر مناخاً لليقظة العربية، فإلى جانب مهمة هذه البعثات والمدارس التبشيرية الأصلية، قامت بدور مهم في إحياء اللغة العربية وتراثها وأقامت جسراً لاتصال التراث العربي بالثقافة الأوروبية الحديثة، وقد تعاظم دورها منذ أوائل الثلاثينيات من القرن التاسع عشر، في ظل تسامح الحكم المصري لبلاد الشام، ولعبت جماعات «البروتستانت» الأمريكية دوراً واضحاً عندما بدأت في استخدام اللغة العربية في الصلاة، وترجمت الإنجيل إلى اللغة العربية، واكتسبت شهرة بين جمهور المسيحيين العرب، أثار منافسة المبشرين الكاثوليك، وبالذات «الجزويت» فضلاً عن «الأرثوذكس» الوطنيين، الذين بدأوا في مدارسهم، مما نتج عنه إبراز لأهمية اللغة العربية وآدابها، فلم تعد مهمتها تنحصر في

خدمة العلوم الدينية، وإنما اعتبرها المسيحيون لغة ثقافة قومية يفخرون بها على الأتراك، كما صار التعليم باللغة العربية في المدارس البرتستانتية والكاثوليكية، خاصة بعد أن أسس المبشرون البروتستانت أول مطبعة لهم في بيروت عام ١٨٣٤، وتبعهم الكاثوليك بأخرى عام ١٨٥٣، وعندما أسس البروتستانت الكلية السورية في بيروت عام ١٨٦٦، أسس الكاثوليك جامعة سان جوزيف عام ١٨٧٥.

وقد ساعد هذه المدارس جميعاً على القيام بدورها، أن الدولة العثمانية أهملت تعليم اللغة العربية، فلم تجد اللغة ملجأ لها إلا في هذه المدارس المسيحية، التي كان التعليم يجري فيها باللغة العربية، فضلاً عن أنها أتاحت للدارسين فرص الاطلاع والبحث في تاريخ العرب ولغتهم وآدابهم، بالإضافة إلى اطلاعهم على الثقافة الأوروبية الحديثة، وإن كان هناك من يرى عدم المبالغة في أهمية دور البعثات التبشيرية ومدارسها في إيقاظ الوعي القومي العربي، من زاوية أن هذه البعثات كانت مهمتها الأصلية تتركز في نشر العقيدة المسيحية ونشر مذاهبها الأخرى بين المسيحيين والعرب، وأنها كانت تنتمي لدول أوروبية و تتلقى دعمها، ولذلك كانت تدعم المكانة السياسية لهذه الدول، كما كانت تتحول إلى أدوات لتحقيق أطماعها السياسية، مستعينة بالأقليات الدينية والطوائف المحلية، مما وسع شقة الخلافات الطائفية، وشكل عقبة في وجه التطور. ومهما يكن من أمر فالذي لا شك فيه أن هذه المدارس وخريجيها لعبت دوراً هاماً في رفْد تيار اليقظة العربية، بما أتاحته من حركة ثقافية وفكرية عربية، انتقل بها خريجوها، من ميدان الأدب والثقافة إلى مجال السياسة، فوسعوا الشقة بين العرب والعثمانيين، وكرّسوا فكرة الانفصال عن الدولة العثمانية خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

وهناك من يرى أن سكان بلاد الشام، خلال الحكم المصري، بل والثورة عليه، اكتسبوا كثيراً من الثقة بالنفس وانتشرت بينهم بذور التحرر والقومية، وتبين لهم ضعف الدولة العثمانية، لا بالنسبة لدول أوروبا فقط، ولكن بالنسبة لمحمد علي نفسه، حيث ظهرت لهم أهمية انفصالهم عن العثمانيين لتسع سنوات، كما أن الحروب الطائفيّة التي حدثت في لبنان خلال الخمسينيات والستينيات من القرن التاسع عشر، جعلت عدداً من المفكرين يدركون، بعد أن مزقت هذه الحروب البلاد، خطورة هذه الظاهرة، ودعوا إلى رابطة عربية تجمع بين المواطنين على اختلاف مذاهبهم، واستوحوا التاريخ المشترك والمنجزات الحضارية العربية المشتركة التي ساهم فيها الناطقون بالضاد من جميع المذاهب، لجمع أبناء الأمة وراء هدف واحد، يؤكد الهوية القومية العربية، كخطوة أولى في سبيل وحدتهم وتحررهم ورقيهم.. وككل الأمم التي تتلمس وحدتها القومية، وتحاول في الوقت نفسه التخلص من الأجانب، بدأت الدعوة من خلال الأدب العربي، إلى كشف ماضي الأمة ومنجزاتها والإشادة بعظمة لغتها التي تحدّث لغة الحكام الغرباء.

وقد لعبت الجمعيات الأدبية والعلمية دوراً هاماً في نشر الثقافة العربية، وصارت تجمعاتها

ملاذاً للمهتمين بشؤون الثقافة والفكر، وكانت نشأتها على يد نفر من المثقفين المسيحيين العرب، يعاونهم فريق من رجال المدارس التبشيرية الأجانب، وأول جمعية نشأت هي «جمعية التهذيب» عام ١٨٤٥ التي أسسها البروتستانت كأول جمعية عربية ثقافية، وشارك في تأسيسها «بطرس البستاني» و«ناصيف اليازجي»، وقد تخطى نشاطها الموضوعات اللغوية والأدبية إلى مناقشة الموضوعات الوطنية، ثم أعقبتها «جمعية الآداب والعلوم» التي تأسست في بيروت عام ١٨٤٧ بجهود البستاني واليازجي والمبشرين الأميركيين أيضاً، أما جماعة «اليسوعيين» فقد أسست هي الأخرى «الجمعية الشرقية» عام ١٨٥٠ والتي ضمت عدداً من المسيحيين العرب والأجانب، ويلاحظ أن هذه الجمعيات لم تعمر طويلاً، فلم ينضم إليها المثقفون المسلمون، الذين ارتابوا في نشاط المبشرين الأجانب.

ويلاحظ أن نشاط مثل هذه الجمعيات في بلاد الشام كان، حتى هذه الفترة ثقافياً بشكل عام، فلم تكن ثمة دعوة لكيان سياسي، فالفكرة العثمانية كانت لا تزال سائدة، كما أن هذا النشاط الثقافي كان يخفي وراءه قلقاً تكمن أسبابه في انحدار الدولة العثمانية، وظهور فئات من المسيحيين ارتبطوا بالمصالح التجارية والصناعية الأوروبية، بالإضافة إلى شعور المسيحيين في الشام بأنهم أدنى درجة من غيرهم في الإطار العثماني، وبينما اتجه بعض مفكريهم إلى المناداة بالانفصال عن الدولة العثمانية، والارتباط بالغرب، اتجه البعض الآخر إلى الدعوة إلى حكومة تضمن مساواتهم بغيرهم، بعد أن وحدوا في العربية لغة وثقافة، قاعدة وطنية مشتركة.[5]

غير أن تأسيس «الجمعية العلمية السورية» عام ١٨٥٧ كان خطوة هامة في تجاوز ذلك كله، فقد شارك فيها مثقفون مسلمون، وتجاوزت النشاط الثقافي والأدبي إلى مجالات وطنية وسياسية، كما أنها لم تضم أحداً من الأجانب، فضلاً عن شمولها لأعضاء من كل الطوائف، فكانت تسعى إلى هدف رئيسي هو تطوير البلاد العربية، استناداً إلى التراث الأصيل المشترك، ويعتبر المؤرخون أن ظهورها يمثل أول تعبير فعلي عن الوعي الوطني الجماعي، حيث زرعت بذور الوطنية، وكانت قومية المثل، عربية الأبعاد، غير طائفية، وقد استمرت تعمل فترة طويلة وإن عانت من التضييق والاضطهاد في عهد السلطان عبدالحميد الثاني، ومع ذلك احتفظت بمكانتها كمهد لحركة سياسية جديدة، وكانت تدعو لبعث قوة العرب والاهتمام بآدابهم، وتتحدث عن ظلم الأتراك وطغيانهم، وقد ألقى فيها «إبراهيم اليازجي» قصيدته التائية المشهورة التي دعا فيها إلى صحوة العرب واتحادهم لرفع نير الأتراك المغتصبين عنهم وطغيانهم، والتي اعتبرت أول نشيد لحركة التحرر السياسي.

ثم أعقبت ذلك خطوة أكثر أهمية في نشاط هذه الجمعيات، التي انتقلت إلى العمل السياسي المباشر، وإن كان بشكل سري، عندما تأسست «جمعية بيروت السرية» عام ١٨٧٥ كأول جهد منظم في حركة العرب القومية، والتي يعتبرها المؤرخون أول جمعية سياسية اتجهت اتجاهاً قومياً عربياً صريحاً، وقد تأسست نتيجة لسنداد

السلطان وتعاظم الشعور المعادي للترك عموماً، والذي غذته الصحافة والتعليم الحديث، وشعور المسيحيين في لبنان بأنهم غرباء في الدولة العثمانية، ولأن مؤسسيها الأوائل كانوا من الشبان المسيحيين من حلقة البستاني، قد اتهمت بأنها حركة لبنانية مارونية تستهدف تحرر المسيحيين اللبنانيين من الحكم العثماني الإسلامي، ولذلك لجأت إلى إثارة أمجاد العرب، لكسب تأييد المسلمين منهم، وقد نجحت بالفعل في كسب الكثير منهم، ممن انضموا لعضويتها، وصارت لها فروع في دمشق وطرابلس وصيدا.

وكانت الجمعية تنشط في بث أفكارها من خلال لصق المنشورات في الشوارع ليلاً، خوفاً من الاضطهاد والبطش، وقد تضمنت منشوراتها هجوماً على الحكم العثماني وكشفاً لفساده ومساوئه، ودعوة للعرب للثورة عليه، وكان أهم منشوراتها منشور صدر في ٣١ ديسمبر عام ١٨٨٠، اعتبر بمثابة أول برنامج سياسي عربي يطالب باستقلال سوريا متحدة مع لبنان، والاعتراف باللغة العربية لغة رسمية للبلاد، وعدم استخدام المجندين العرب في غير بلادهم، وإلغاء الرقابة وكافة القيود المفروضة على حرية التعبير والتعليم، والحاصل أن ملاحقة السلطات العثمانية لنشاط الجمعية، اضطر أعضاءها إلى إيقاف نشاطهم وإحراق سجلاتها، وهجر أعداد منهم إلى مصر، بين عامي ١٨٨٢، ١٨٨٣، خاصة وأن نشاطها لم يلق الاستجابة المرجوة بين الجماهير، فلم يتجاوز تأثيرها عدداً محدوداً من المدن، ويبدو أن نشاط الجمعية كان سابقاً لأوانه، فلم تكن البلاد قد بلغت درجة من الوعي القومي، فجاءت دعوتها السياسية، بما تضمنته من قيام ثورة مسلحة، إذا اقتضت الضرورة، في وقت لم تكن فيه الأمة مهيأة لتوحيد صفوفها، لذلك أخفقت مساعي الجمعية في هذا الجانب، وإن نجحت في التعبير عن الأماني الوطنية، ودفع التيار الفكري العام وتوجيهه إلى طريق الحركة القومية، كما أصبح برنامجها نموذجاً لما جاء بعده من برامج وأنشطة حركة العرب القومية. (١)

الجامعة الإسلامية :

أقلقت التيارات والتطورات السابقة في بلاد الشام السلطان عبدالحميد الثاني، الذي شهد عهده الطويل (١٨٧٦-١٩٠٩) بدايات اليقظة القومية للعرب في بلاد الشام وخطوها إلى الأمام خطوات أكبر، وانتقال تأثيرها إلى أنحاء أخرى من العالم العربي، وتحولها بعد عهده إلى حركة علنية وسرية قوية، ولعل نمو هذه الاتجاهات في العالم العربي، وتدهور أوضاع الدولة داخلياً، حدا بأحرار الترك وزعماء الإصلاح إلى التحرك، ذلك التحرك الذي نتج عنه إصدار الدستور العثماني، بعد شهور من تولية السلطان الجديد، مقيداً السلطة المطلقة ومتضمناً المساواة في المعاملة بين رعايا الدولة على اختلاف أجناسهم ومذاهبهم.

غير أن الدولة ما لبثت أن تعرضت بعد ذلك لثورات في البلقان، وبلغاريا، وتهديدات روسية بالتدخل العسكري، وتزايد خطر التجزئة، بعد تدهورها مالياً واقتصادياً، وتغلغل الامتيازات والجاليات الأوروبية في ولاياتها بشكل خطير،

وازدياد السخط الذي أصبح سائداً في كثير من الولايات الخاضعة لسلطة الدولة، والذي لم يكن راجعاً إلى الطغيان والاستبداد فحسب، وإنما كان مظهراً لنمو الوعي القومي، يضاف إلى ما سبق الطبيعة الأوتوقراطية للسلطنة، والخشية من التحرك الداخلي من جانب الأحرار المعارضين.

لذلك كله انتهز السلطان عبدالحميد ظروف الحرب الروسية- العثمانية (١٨٧٨-٧٧) وعطل الدستور، وأجل اجتماعات البرلمان تماماً، وبدأ في ضرب الحركة الإصلاحية والدستورية، وبدأ مرحلة من الحكم الاستبدادي، لم يقدر لها أن تنتهي إلا بالإطاحة به عام ١٩٠٩. وعموماً كان من أهم وسائل السلطان عبدالحميد لمواجهة هذه الأوضاع في الداخل والخارج، اتباع سياسة إسلامية نشطة، تستثير مشاعر المسلمين الدينية، لمقاومة معارضيه في الداخل، ومواجهة أعداء الدولة في الخارج، وذلك بالتأكيد على إبراز السمات الدينية «المقدسة» لمنصبه باعتباره خليفة المسلمين، واستثارة الإخلاص لعرشه وتأكيد الولاء له من جانب رعاياه، مما يحاصر القوى الإصلاحية الدستورية ويضيق عليها الخناق، ويستبدل «الجامعة الإسلامية» بـ«الجامعة العثمانية» التي كانت تنادي بها هذه القوى.

ومن هنا كانت دعوة السلطان عبدالحميد لفكرة الجامعة الإسلامية واستخدامها أداة لضم الصف العالم العربي والعالم الإسلامي حول دولة الخلافة، وبذلك تتأكد السيطرة العثمانية على الأقاليم العربية، في وقت كانت تتداعى فيه سلطتها على البلقان، فضلاً عن أن تأكيد الجامعة الإسلامية سيعطي لسلطته دعماً وقوة جديدة لمواجهة الأطماع الأوروبية، بالإضافة إلى ما يروج في بعض الأوساط من التطلع إلى «خلافة عربية».. لذلك كله دعا «السيد جمال الدين الأفغاني»، داعية الجامعة الإسلامية الشهير، للإقامة في عاصمة الدولة عام ١٨٨٦، وأحاط نفسه بعدد من العلماء والمشايخ، كما سعى بالدعوة إلى إقامة سكة حديد الحجاز، بتبرعات إسلامية، إلى استمالة المسلمين وكسب ولائهم، ونجح في تحقيق المشروع، هذا إلى جانب إجرائه اتصالات واسعة بالمسلمين في أنحاء العالم الإسلامي، عن طريق مبعوثيه من مشايخ وعلماء ورجال طرق صوفية بل ووزراء، المهم أن السلطان نجح في بذل جهد متواصل للتركيز على دوره كمدافع عن الدولة الإسلامية، التي كانت في الواقع آخر معاقل السلطة السياسية والاستقلال للمسلمين السنيين، كما برزت بإلحاح أهمية أن يكون السلطان خليفة للمسلمين، مما كان بمثابة نداء لجمع صفوف المسلمين في الدولة حول العرش العثماني.

أما فيما يخص العرب من موضوع الجامعة الإسلامية، فمن الطبيعي أن يحظوا باهتمام السلطان عبدالحميد، بحكم أهميتهم للإسلام، ووقوع الأماكن المقدسة في بلادهم وبحكم كثرتهم العددية، خاصة وقد رأى بعض مظاهر الوعي القومي تنتشر بينهم، وتخوفه من المنشورات السرية في بيروت وغيرها، ومن تطلع البعض إلى إقامة خلافة عربية.. لذلك راح يسعى، بوسائل مختلفة من الترهيب والترغيب للتعامل معهم، ومن محاولاته كسب ودهم واستمالتهم، منحه هبات سخية لمعاهد التعليم

العربية، وإغداقه المناصب، وبعض مظاهر التكريم على بعض الشخصيات العربية، حتى لقد وصل بعضها إلى مراكز مرموقة في عاصمة الدولة، ومع ذلك لا ينبغي المبالغة في هذا الأمر، فقد انتشر جواسيس الدولة في الولايات العربية، وعانى الكثير من الكتّاب والمثقفين من النفي والتضييق والسجن، كما أن محاولات استمالة العرب وكسب تأييدهم، لم تأخذ في اعتبارها منحهم أي قدر من مطالبهم.

أما العرب، من جانبهم، فقد استجابت غالبيتهم لدعوة الجامعة الإسلامية، والارتباط «بالدولة العلية، وتأييد خلافتها، في وقت رأوا فيها ملاذاً من الأخطار الأوروبية المحدقة ببلادهم، فقد احتلت فرنسا الجزائر وتونس وراحت تتطلع لبقية المغرب العربي، كما احتلت بريطانيا مصر، وأصبح الخوف على الكيان والتراث مثار اهتمام كبير بين قطاعات واسعة من المثقفين والمفكرين العرب، ممن فطنوا إلى مخططات الدول الأوروبية لاقتسام الدولة العثمانية، بما فيها الولايات العربية.. ومن هنا كان قبول الإطار العثماني للحكم، على أمل تخلصه من الطغيان والفساد والسعي لإصلاحه سياسياً واقتصادياً لمواجهة أوروبا وأطماعها، لذلك ظل غالبية الزعماء العرب على ولائهم للدولة، التي ظلت في أعينهم، رغم كل شيء، رمزاً لدولة الإسلام الكبرى، التي يستظلون برايتها. (٧)

ومن هنا لم تفكر هذه الغالبية في تقويض الخلافة وإقامة دولة عربية مستقلة في هذه المرحلة، ومع ذلك فلم يكن هذا يعني قبول الطغيان والفساد وسوء الإدارة العثمانية، فظلت الحركة العربية تطالب سراً وعلانية بالإصلاح، لا التخلص من الحكم العثماني، ولعل في موقف زعماء الحركة الوطنية المصرية، في عهد الاحتلال البريطاني، خير شاهد على ذلك، حيث دعا زعماء الحزب الوطني المصري إلى التمسك بشرعية العلاقة مع الدولة العثمانية، لمدافعة الاحتلال البريطاني، كما برزت في نفس الإطار جهود حركة الإصلاح الإسلامي على أساس التعامل والأخذ عن المدنية الحديثة والتي قادها محمد عبده ورشيد رضا (قبل أن يغير الأخير موقفه من الدولة بعد ذلك) . غير أننا نلاحظ أن الأسباب التي أدت إلى التمسك بالدولة وبالخلافة، كانت هي نفس الأسباب التي ولدت موقفاً مغايراً، من جانب قطاع من المثقفين والمفكرين العرب، الذين رأوا في فساد الحكم العثماني وفي ضعف الدولة وعجزها عن التصدي للأطماع الأوروبية، سبباً كافياً للازدراء بالدولة، والدعوة للتخلص من كل علاقة بها، مما سيضيف رصيداً جديداً ودعماً لأنصار الاتجاه القومي العربي في بداية القرن العشرين.

ويلاحظ أن الحركة العربية حتى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، ظلت عواملها معنويّة بشكل عام، غير متأثرة بالمطالب الاقتصادية، وأن الفضل في ظهورها يرجع إلى حركة الإحياء والنهضة الثقافية والاجتماعية، ومن المعاناة التي ولدتها الأحداث الطائفية في بلاد الشام، كما أنها كانت ذاتية المصدر، أي نبعت من داخل العرب أنفسهم، واستقت أفكارها من محيطهم، أي أنها لم تكن قد استقت عن

تعرف شيئاً موثراً من مبادئه ونظرياته عن الأمة بمعناها الحديث، أي من حيث هي جماعة متجانسة من السكان يؤلفون وحدة متماسكة وتربط بينهم آمال وأهداف مشتركة، فلم تصل هذه الفكرة إلى بلاد الشام، إلا خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر، لتطعم شجرة القومية العربية، التي نبتت نباتاً محلياً، وحتى ذلك الحين كانت الحركة تستمد غذاءها من الأرض التي تمتد فيها جذورها.

وخلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر توارت الحركة العربية، وكفت عن القيام بنشاط ظاهر ملموس بسبب نشاط جواسيس الحكومة العثمانية، ووسائل الرعب التي مارسها النظام الحميدي، مما شرد الكثير من رجال الحركة ودعاتها، فضلاً عن إغراء بعضهم بالمناصب، مما أعطى فرصة للدعاة وأنصار الجامعة الإسلامية لتصدر النشاط العام، ويضاف إلى ذلك انتشار التعليم الغربي والمدارس التابعة للبعثات التبشيرية على نطاق واسع في الشام، وتحوله إلى أدوات للمطامع السياسية، مما زاد من الخلافات الطائفية، كما أن هذا النوع من التعليم أتاح للكثير من رجال الدين المسيحي فرصة تملك أسباب القوة السياسية. صار هذا النمط من التعليم يفسد ما قام به المصلحون من أتراب البستاني، الذين كانوا أول من وقف في وجه الخلافات الطائفية والمطامع السياسية لرجال الدين المسيحي.. وثمة أثر سلبي جديد لانتشار التعليم الغربي تمثل في محاصرة اللغة العربية وإضعافها من حيث هي أداة للثقافة القومية، وأصبح الأميركان الذين تزعمت مدارسهم حركة إحياء اللغة العربية، يختارون الطريق الأيسر بجعل الإنجليزية لغة التدريس في الكلية البروتستانتية منذ عام ١٨٨٠.. وغني عن القول أن هذا النمط من التعليم الحديث، الذي كان مصبوغاً في صورة غربية، قد أضعف التأثير الروحي للثقافة العربية وصار عقبة في طريق التقدم القومي والحركة العربية.

ونتيجة لإحساس المسلمين بالخوف على أبنائهم من تأثير هذه الثقافة على دينهم، آثروا إرسالهم إلى مدارس الدولة أو مدارس الجمعيات الخيرية الإسلامية، رغم أن التعليم فيها كان أقل كفاية وحداثة من المدارس الغربية، إلا أن لغته العربية ومادته وأهدافه، كان ملائماً للحركة العربية، وقد استنتج أحد الكتاب، من ذلك أنه مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، بدأ المثقفون والمفكرون المسلمون في تصدر الساحة وقيادة حركة العرب القومية، وأصبحت الكثرة الغالبة من زعمائها من المسلمين.

جهود المفكرين الإصلاحيين:

وقد لعبت حركة الإصلاح أو التجديد الإسلامي دوراً مهماً في التأكيد على الرابطة بين العروبة والإسلام، وعلى أهمية العربية وتراثها، لذلك تبرز أهمية عدد من المفكرين الإصلاحيين، باعتبارهم أضافوا رافداً جديداً إلى تيار الوعي العربي، وإن حدث ذلك بشكل غير مباشر أو مقصود. ومن هنا تأتي أهمية رجل من طراز محمد عبده الذي لقف تلاميذه دعوته ودفعوها إلى مجالات أخرى، منها مواجهة الاستبداد (الخديوي في مصر والسلطان في

استانبول)، ومنها التأكيد على هوية قومية لمصر (أحمد لطفي السيد ورفاقه) ومنها التأكيد على أن الخلافة الإسلامية مجرد سلطة روحية لا سياسية.

وقد قادت قضية إصلاح المجتمع الإسلامي «محمد عبده» (توفي ١٩٠٥م) إلى مسألة تحرير الفكر من قيود التقليد، وإصلاح وتجديد اللغة العربية وأساليبها في التحرير، كضرورة أولية لفهم القرآن ومبادىء الإسلام الصحيحة، وأدى ذلك بدوره إلى التأكيد على دور العرب في الإسلام، ومن ثم ارتفعت الدعوة إلى إبرازه وتجديده وهو ما أخذه على عاتقه عبدالرحمن الكواكبي ورشيد رضا وغيرهما.. وفي تحليله لأسباب انحطاط الأمة الإسلامية تحدث محمد عبده عن التطرف في التمسك بمظاهر الشريعة، مما أدى إلى التقليد الأعمى، الذي انتشر بقيام الحكم التركي، وكتب أن الأتراك، وهم جدد في الإسلام، حرموا موهبة فهم رسالة النبي صلى الله عليه وسلم فشجعوا الرضوخ الأعمى للسلطة، خدمة لمصلحتهم.. وحشروا مؤيديهم في صفوف العلماء لترويض المؤمنين على الجمود والخمول في شؤون الإيمان، وعلى الخضوع للسلطة السياسية.. وما قاله محمد عبده في أتراك العصور الوسطى، كان بوسعه قوله في ا لسلاطين العثمانيين، وقد كتب عام ١٨٨٢ بأن «كل مصري يكره الأتراك ويبغض ذكراهم اللعينة»، وكان يرى ضرورة بعث الخلافة الصحيحة، على أن يكون لها وحدها سلطة روحية، لا أن تحكم، وكان يرى أن وحدة الأمة وحدة معنوية، لا يؤثر فيها انقسامها إلى دول قومية.

أما «رشيد رضا» فكان جلُّ اهتمامه إحياء دولة الإسلام الأولى، واقتضى ذلك محاربة استبداد السلطان، وفي عدد من مقالاته في «المنار» وقف إلى جانب العرب ضد العثمانيين، وأشاد بدورهم في الفتوحات الإسلامية، وبازدهار الدين في عهدهم، لكنه كان يدعو إلى وحدة جميع العثمانيين لمقاومة استبداد السلطان.. وكان يرى أن الإسلام قرين العروبة، وقد كتب عن الأخوتين الدينية والجنسية، فهو أخ في الدين للمسلمين، عرباً وغير عرب، وأخ في الجنس للعرب، مسلمين وغير مسلمين، وإن كان يعطي ما يوجبه الدين الأولوية، وكان يقبل بالخلافة العثمانية، باعتبارها «خلافة ضرورة»، فالعثمانيون يفتقرون إلى أحد الشروط الجوهرية للاجتهاد، وهي معرفة اللغة العربية، التي بها وحدها يمكن التفكير في عقائد الإسلام وشرائعه. وعندما تولى الاتحاديون الحكم وتبنوا «القومية الطورانية»، وتنكروا لأخوة الدين، كتب رضا منددا بسياسة التتريك واضطهاد العرب، واعتبر أن ذلك أحيا العصبية العربية، وبدأ يطالب للعرب الحكم الذاتي، وشارك في تأسيس «حزب اللامركزية..»، وأصبح للقضية العربية المكانة الأولى على صفحات «المنار»، ثم أيّد بعد ذلك ثورة العرب ضد الأتراك خلال الحرب الأولى.

أما «عبدالرحمن الكواكبي» (توفي ١٩٠٣م) الذي انطلق إلى مصر فراراً من اضطهاد واستبداد السلطات العثمانية في الشام، فقد استأنف مهاجمة الاستبداد، والتأكيد على فضل العرب، ودورهم الخاص في الإسلام، وانتهى إلى حقيقة مؤداها أنه عن طريق العرب يأتي الإحياء

والإصلاح ووحدة الدين، وكتب في «أم القرى» عن أن تسلط فئات من غير العرب، كان بداية الاستبداد والجهل، وتحكمت آراء «الدخلاء» مما أخرج الدين في حضانة أهله «العرب» الذين اقترن دورهم بمجد الإسلام، وذكر أن جميع الأعاجم الذين قامت لهم دول في الإسلام، استعربوا وتخلقوا بأخلاق العرب، ولكن الترك وحدهم، لم يفعلوا ذلك، بسبب تعاليهم وبغضهم للعرب.. وقادت الكواكبي أفكاره السابقة إلى تأكيد نظرته العربية، فبين في نبرة قومية واضحة، أن العرب قلما اختلطوا بالأغيار، وأنهم أحفظ «الأقوام» على جنسيتهم وعاداتهم، وأنهم يتميزون «كأمة» عن غيرهم من المسلمين، كما أن لغتهم أغنى لغات المسلمين في المعارف، ولها في القرآن خير حافظ... إلخ، وبعد أن توسع في الحديث عن فضائل العرب وإبراز دورهم في الإسلام وفي النهضة، انتهى إلى الدعوة بأن تكون «الخلافة عربية» وأن تعقد لقرشيّ، تتوفر فيه الشروط الفقهية، وأن يتخذ من مكة مركزاً له.

ورغم تأييد الكواكبي للجامعة الإسلامية، إلا أنه دعا إلى إلغاء حق السلطان العثماني في الخلافة، ورأى أنه يجب أن يبايع بها عربي، ولعله أراد بذلك أن ينقل مركز الثقل الذي يستند إليه الأتراك في حكم العالم الإسلامي والاستبداد به، إلى العرب، دون أن يصرح بانفصالهم عن الدولة، غير أن تطبيق دعوته عملياً، سيشكل معولاً يصيب مركز الدولة في الصميم، وإن اكتفى في هذه المرحلة بالدعوة إلى مساواة العرب بالأتراك، وضرورة حصول كل «قوم» على استقلال نوعي، يناسب عاداتهم وطبائع بلادهم.. ورغم تأثر الكواكبي بالآراء الحديثة عن الوطنية والقومية، إلا أن أصوله الضاربة في التراث العربي الإسلامي، جعل العروبة والإسلام عنده متلازمين، ولأنه استطاع عرض أفكاره بلغة مقنعة ومؤثرة وجرأة شديدة، فقد وجدت قبولاً وانتشاراً واسعاً، ساعد على تنمية الوعي العربي، وعلى دفع الاتجاه القومي خطوات أوسع.

وهناك داعية آخر للعروبة عاصر الكواكبي، وهو «نجيب عازوري» (توفي ١٩١٦م) السوري الذي انطلق إلى باريس فراراً من اضطهاد واستبداد السلطات العثمانية في الشام، فقد ضمّن أفكاره في كتاب بالفرنسية صدر عام ١٩٠٥ أسماه «يقظة الأمة العربية»، تحدث فيه عن القومية العربية وانتشار الوعي العربي، ورغبة العرب في الانفصال عن الدولة العثمانية، وتأسيس دولة مستقلة.. إلخ، وقد استطاع عام ١٩٠٧ نشر مجلة بالفرنسية أسماها «الاستقلال العربي» دأبت على نشر المعارف العربية وإثارة الاهتمام بتحرير البلاد العربية.. ويبقى من تراث عازوري، رغم محدودية تأثيره، دعوته الواضحة إلى إقامة سلطنة عربية تضم المشرق العربي – دون مصر وشمال أفريقيا – وأن تكون هناك خلافة عربية إسلامية، يتولاها شريف مكة بسلطة روحية على جميع مسلمي الأرض.. إلخ، وعموماً لم يقدر لأفكاره أن تحدث تأثيرها في الحركة العربية، لأنها لم تنشأ من داخلها، كما أن صدورها بلغة أوروبية أفقدها فعاليتها. وقد فُسرت مسألة استبعاده مصر وشمال أفريقيا من السلطنة التي اقترح استقلالها، بحرصه على إرضاء الإنجليز والفرنسيين، الذين لم يبد تحفظاً في

الإشادة بدورهم في كل من مصر وبلاد الشام والجزائر.

وفي نفس الفترة ونفس الظروف تقريباً برز «عبدالحميد الزهراوي»السوري الذي اضطر إلى الهجرة للقاهرة عام ١٩٠٠ فراراً من استبداد رجال السلطان، وسار على نهج الكواكبي في مهاجمة الاستبداد، لكنه هاجم الجامعة الإسلامية كرابطة سياسية، ونفى أن يكون لها أساس تاريخي، ورغم اعترافه برابطة العثمانية، إلا أنه اعتبرها نوعاً من الاتحاد بين عناصر مختلفة «تنقسم انقساماً أول بحسب اللسان، وثانياً بحسب الدين»، وأنكر أن يكون الاتحاد قائماً على أساس تحكم الترك، وأنه لا يعني تنازل العربي عن عروبته.. وأكد أن الرابطة العربية أساسية عند قوم «لهم اليوم جامعة عظيمة من لغة يشرفها الدين والاجتماع..»، وقد استخدم الزهراوي بشكل واضح لفظ «القوم» للتعبير عن العرب، ونسب إليه تعبير «القومية»، وخلص إلى أنها الجامعة الأولى للعرب، الذين هم في نظره أمة متميزة، ترتبط بوطن بذاته هو الوطن العربي.. وتكشف كتاباته عن وعيه وتعبيره عن مفهوم للقومية العربية، يجمع بين الأرض واللغة والوعي والمصلحة المشتركة، فكان اتجاهه القومي العربي واضحاً جلياً، حين نادى بأمة قومية عربية، تنتمي لوطن عربي واحد.

وإذا كان الزهراوي قد أنكر الجامعة الإسلامية كرابطة سياسية فإن «رفيق العظم» سار خطوة أبعد، حين اعتبر الخلافة مؤسسة سياسية ورئاسة دنيوية، وأنها ليست من الدين.. وذكر أن الرابطة القومية قائمة بين العرب، فهم أمة عريقة توحدهم جامعة اللغة العربية، بغض النظر عن أديانهم، فليس ثمة تعارض عنده بين القومية والإسلام، بل إن رابطة الدين الإسلامي تمثل دعماً للقومية، لكن هذه الرابطة لا تعني في رأيه الجامعة الإسلامية، التي لا يرى لها أصلاً في التاريخ، ويعتبرها من ابتكار السياسيين.. ومع ذلك لا يرى بأساً من الارتباط بالدولة في إطار «الرابطة العثمانية» لمواجهة الأخطار الأوروبية، غير أن سياسة الاتحاديين العنصرية ضد العرب، جعلته ينشط في تأسيس «حزب اللامركزية».. وكان رئيسه وواضع بيانه الأول، الذي تصدت له حكومة الاتحاديين، وصادرت نشاطه مع غيره، قبيل الحرب الأولى، مما جعله يكفر تماماً بالرابطة العثمانية، ويتجه وجهة قومية عربية صرفة.

وتتشابه أفكار العظم مع أفكار «شكيب أرسلان» في اعترافه بأهمية الارتباط بالدولة العثمانية من زاوية الخوف من الدسائس الأوروبية، ورغم اعترافه بسوء إدارة الأتراك، وإجحاف سياستهم المركزية بحقوق العرب، إلا أنه رأى أن ذلك أفضل من سقوطهم تحت حكم الأوروبيين، لذلك فإن اختيارهم البقاء تحت حكم الدولة العثمانية هو «اختيار لأهون الشرين...»، وكان يرى أن العرب يشكلون أمة، تغني بمزاياها، ولم يكن يرفض تقوية رابطتها الجنسية العربية، لكنه لم يكن يريد أن يبدأ ذلك بالاختلاف مع الترك أو معاداة الدولة في هذه الظروف الصعبة.. ولم يكن يرى بأساً من الحرص على المساواة بين العرب، مسلمين ونصارى، ومطالبتهم بأن يكونوا يداً واحدة للدفاع عن أوطانهم، لكنه اشترط ألا يؤدي ذلك

إلى ترك الرابطة الإسلامية، أو إحلال الجامعة الجنسية محل الجامعة الإسلامية، وكان يرى أن رابطة العروبة، تمثل وحدة في رابطة أوسع، وهي الرابطة العثمانية أو الإسلامية.

وهكذا برز خلال السنوات الأولى من القرن العشرين، اتجاه إسلامي عربي جليّ، يمثله الكواكبي وأترابه، وإن بتلوينات مختلفة، يؤمن أصحابه بوجود أمة عربية متميزة، وبوجود دائرتين لا تعارض بينهما، إن لم تكونا متعاضدتين، هما: الدائرة العربية، وهي رابطة العروبة، المباشرة والطبيعية، والدائرة الإسلامية، التي تربط العرب بالدولة العثمانية، وهي الدائرة الأوسع..(٢) ويلاحظ أن معظم أنصار هذا الاتجاه، استقوا أفكارهم عن الأمة من التراث، ومن المفاهيم المتصلة عن الوطن والقومية. ورغم تأكيدهم على دور العرب في التاريخ، وضرورة استعادته، وبعث نهضتهم، إلا أنهم ظلوا يرون في استمرار الارتباط بالدولة العثمانية، عاصماً للمسلمين من الأخطار المحدقة بهم، لذلك لم يمانعوا في استمرار ارتباط العرب بها، ولكن في ظل حكم غير مركزي، يحقق لهم نوعاً من الاستقلال الذاتي، ويعطيهم حقوقهم السياسية والاجتماعية. ■

الهوامش

(١) راجع كتاب جورج أنطونيوس: يقظة العرب، ترجمة ناصر الدين الأسد وإحسان عباس، بيروت ١٩٨٠، ص ١٣ - ١٩ ومحمد أنيس: الدولة العثمانية والشرق العربي، الأنجلو المصرية ١٩٨٥، ص ٢٦٣-٢٦٤.

(٢) حول ضعف الدولة العثمانية [illegible]، ووجهات نظر إصلاحية في كتاب ألبرت حوراني: الفكر العربي في عصر النهضة، ترجمة كريم عزقول، بيروت ١٩٦٧، ص ٥١-٦٠، عمر عبدالعزيز: تاريخ المشرق العربي، الإسكندرية ١٩٨٦، ص ١٠٩-١٢٨، أحمد عبدالرحيم مصطفى: في أصول التاريخ العثماني، دار الشروق ١٩٨٢، ص ١٠٢-١٠٤، ١٣٤-١٤٠.

(٣) يمكن مراجعة تفسير الحركات الانفصالية عن الدولة العثمانية في كتاب محمود منسي: حركة اليقظة العربية في الشرق الأسيوي، دار الفكر بالقاهرة ١٩٧٨، ص ٥١-٩٨، جورج أنطونيوس: المرجع السابق ص ٨٠-٩٤، عمر عبدالعزيز: المرجع السابق ص ٤١٣-٤١٦.

(٤) عبدالعزيز الدوري: التكوين التاريخي للأمة العربية، دراسة في الهوية والوعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٤، ص ١٣٥-١٤٢ والكتاب دراسة هامة في مجال التأريخ للفكر القومي العربي.

(٥) حول تقييم دور البعثات التبشيرية راجع كتاب أنطونيوس: السابق، ص ٩٧-١٠٩، محمود منسي: السابق، ص ٦٩-٦٦، ٩٣-٩٥، عبدالكريم رافق: العرب والعثمانيون، دمشق ١٩٧٤، ص ٥١١-٥١٢، وكذلك: SAAB H., ARAB FEDERALISTS OF THE OTTOMAN EMPIRE, AMSTERDAM 1958, PP 201-202

(٦) عبدالعزيز الدوري: السابق، ص ١٥١-١٥٩، أنطونيوس: السابق، ص ١٤٩-١٥٨، محمود منسي: السابق ٩٠-٩١، وكذلك: ZEINE N.Z. ARAB TURKISH RELATIONS AND THE EMERGENCE OF ARAB NATIONALISM, BEIRUT 1958, PP 63-69

(٧) حول قضية الجامعة الإسلامية وموقف العرب منها راجع ألبرت حوراني: تاريخ الشعوب العربية، ترجمة كمال خولي، دار نوفل، بيروت ١٩٩٧، ص ٢٨٩-٢٩٥، أحمد عبدالرحيم مصطفى: في أصول التاريخ العثماني، ص ٢٤٧-٢٥٤، توفيق علي برو: العرب والترك في العهد الدستوري، القاهرة ١٩٦٠، ص ٤٦ وما بعدها.

(٨) انظر عبدالعزيز الدوري واقتباساته الهامة من مصادر الكتاب الإصلاحيين في كتابه: التكوين التاريخي للأمة العربية، ص ١٦٦-٢٣٠.

نظريات المنهج في تحليل الخطاب النقدي

مقارنة بين الأنجلوساكسوني الجديد والشكلانية الجديدة

د . حفناوي بعلي *

أولا : مقاربة في النقد الجديد الأنجلوساكسوني

أطلق مصطلح النقد الجديد The new criticism على جماعة من النقاد المنظرين الانجليز والأمريكيين في عشرينات وثلاثينات هذا القرن، وتطور النقد الجديد نظرية للنص تجاوزا للتصنيفات في قراءة النص الأدبي، كانت سائدة في القرن التاسع عشر، متمثلة في الانطباعية والتاريخية، ترى الانطباعية استجابة القارئ الوجدانية لها أسبقية على الفهم الحقيقي لتفاصيل النص، وسعت التاريخية في قراءة النصوص إلى توسيع السياق التاريخي للنص والبحث عن مصادره التاريخية وتأثيراتها، ووضع النص مكانه في حياة المؤلف، وبتعبير آخر تحولت العمل الأدبي إلى وثيقة تاريخية تكمن أهميته الرئيسية ومعناه الخاص في وضعه ضمن فترة زمنية معينة. وهكذا فإن الممارسات النقدية على النص كانت ممارسات ذاتية، واجتماعية ونفسية، وثقافية، لم تتجه أي ممارسة منها إلى النص الأدبي ذاته .(1)

يرى المهتمون بتاريخ النقدالجديد، أنه يعود إلى ازرا باوند ومقولاته المعتبرة، أيام جماعة نادي الشعراء، في لندن عام ١٩٠٧، وأن أشهر ممارسيه المؤسسين: ت.س.إليوت و أ.أ.ريتشاردز، ويضاف إليهم: فـ.ر.ليفز. ويمكن أن نقسم مدرسة النقاد الجدد عموما إلى تيارين: محور أحدهما مقاربته للنص في انجلترا، وأطلق عليه اسم: النقد لمعنى الموضوعي، وارتبط باسم ... أ.أ. ريتشاردز. أما التيار الثاني، وهو أمريكي، محور التركيز على خصوصية النص الأدبي ولغته، وجوانبه الفنية والجمالية ومن الأسماء التي أطلقت على الأمريكيين: النقاد الجنوبيين، والنقاد الريفيين، والنقاد الهارفيين، على أن الاسم الذي استقر هو النقاد الجدد.

وكانت نظرية التيار البريطاني نظرية عملية بصورة أساسية، تتبنى مناقشة وظيفة الأدب ومقاربته، لفحص سيكولوجية القارئ في عملية إدراكه للنص، وافترض ريتشاردز في نقده الموضوعي، الكيفية التي يقرأ بها القراء الشعر بالعقل، تلازم أربعة أنواع من المعنى: الفهم والشعور والنغمة والهدف، وصار هذا التقسيم لفهم المعنى، استراتيجية أساسية في تدريس هذا التصنيف في انجلترا .(2)

* أستاذ جامعي في كلية الآداب - جامعة عنابة - الجزائر

ظهر ريتشارد في كامبردج ، فحاول رصد وقياس نجاح قراءة الشعر جامعاً في تجاربه بين الأدب وعلم النفس ، حتى يوجد أساساً علمياً صلباً يؤدي بدوره إلى ممارسة نقدية تطبيقية [ ] ولعل محاولته هذه ، هي الخطوة الأولى نحو انتشار نظرية الاستقبال في عصرنا هذا [ ] ، واتجهت آراؤه نحو " النقد التطبيقي " وكان يسعى إلى تحديد الإشكاليات التي تبرزها القصيدة بالنسبة للقارئ . فوجد أحسن النصوص التي تتسم " بالمفارقة " ، وعلل ذلك بأن المفارقة تسمح للقارئ أن يصل إلى حالة من التوازن الداخلي ، وقد نبه إلى العلاقة بين الفكر والعاطفة لكنه أكد على نبذ " قصد المؤلف واصر على الاهتمام بقضايا الأسلوب الفنية

أما تيار النقد الجديد في أمريكا فانطلق من توجهات " أرسطو " Aristotle في الشعرية ومن الكلاسية الإنجليزية الجديدة في القرن السابع عشر وتعود بعض جذور النقد الجديد إلى المفاهيم العقلية المثالية عند كانط كمفهوم " المخيلة والوحدة العضوية " وبعضها يعود إلى عموميات ماثيو آرنولد " Matthew Arnold وإلى سيتوكروتشه في نظرته الجمالية وإلى الشكلانية الروسية وإلى ت. اس. هيوم في توجهاته الكلاسية الجديدة ، ثم اكتملت خصائصه على يد إليوت " و جماعة النقد الجديد " ويمكن حصر خصائص العمل النقدي ـ عموماً ـ لدى مدرسة النقد الجديد في آنه [*]

ـ يركز الاهتمام على العمل الأدبي ذاته ، ويحاول أن يكون موضوعياً .

ـ يرفض الاعتماد على قواعد محددة ويعنى بخصوصية النص الأدبي وجوانبه الفنية و الجمالية .

ـ يهتم بعملية التحليل ، والمقارنة ، ويكاد يهمل عملية التقدير والتقويم .

ـ نقد إبداعي بكل معاني الكلمة ، ولذا فالنتاج النقدي بمثابة عمل أدبي آخر .

ينصب " النقد الجديد " عموماً على الشكل ، ويتسم بالتضييق ، ويركز على الوحدة المتجانسة للصنعة الفنية ، وكذلك على أهمية الأسلوب ، ويستبعد علاقات العمل الفني " بالحياة ، كما يقلل من أهمية نظرية المحاكاة ، ومن أهمية الفكرة التي ترى أن قيمة الفن العليا " تكمن في أمانة تصويره للعالم الخارجي أو الواقعي ، كما يرفض الفصل بين الشكل والمحتوى ، ويقول بالوحدة بينهما ، بل يرى أن الشكل هو " المحتوى المتحقق .

تكونت جماعة النقد الجديد الأمريكي، بصورة أساسية من نقاد أمريكيين، ومن النقاد الشعراء ، الذين طور بعضهم نظرياته خارج المؤسسة الأكاديمية ونشروا تأثراً عميقاً بإليوت " وتشمل هذه الجماعة " ألن تيت " Allen Tate وارشيبالد ماكليش ، وكلينث بروكس Cleanth Brooks، وروبيه ويليك " وتكونت جماعة أخرى لكنها داخل الجامعة ، وطورت نظرية النقد الجديد إلى أبعد الحدود وتضم كل من جون كرو رانسوم John Crowe Ranson وادموند ولسون Edmund Wilson ونورثروب فراي " Northrop Fraye

انطلق "رانسوم" في موقفه ومواقف جماعة "الهاربين" الجنوبيين، التي تعود إلى العشرينات من آراء إليوت النقدية، وتعليقاته ومراجعته لقصيدة "الأرض الخراب" وقبل انضمام "الن تيت" ورده على رانسوم حول قصيدة إليوت. لم يكن إليوت منتسبا إلى جماعة الهاربين بل أن "تيت" هو الذي تبنى مقولات إليوت وأساليبه وعمل جادا على الدعوة له والتعريف به. ومن ثم تبنى جماعة الهاربين نظريات إليوت النقدية، وعند كثيرهم في مدرسة النقد الجديد.[1]

ومع هذا النشاط الذي يجمع بين التنظير والممارسة تغيرت جذريا الممارسات الأدبية، كان الهدف دائما هو توطيد مصطلحات النقد الجديد الاهتمام الدقيق المتأني بلغة النص الأدبي، وتكوين المقاييس الفنية التي تحدد وتفسر النغمة والنبرة الأسلوبية، والصوت الشعري وفعاليات الاستعارة والرموز وتكوينها السياقي، وكذلك تحديد وتفسير المبادئ الشكلية، التي توحد بين الشكل والمحتوى والمعنى. وأهم ما يقول به "بروكس" هو أهمية "الموقف الدرامي"؛ إذ إن القصيدة في نفسها دراما، لايمكن اختزالها إلى مقولة المعنى، أو التجربة الإنسانية المألوفة بل إن القصيدة تتركب وتتألف من بنية درامية، تقوم أساسا على الاستعارة والمجاز، وتتسم بالمفارقة، ومن ثم فإن أجزاءها تتفاعل بطريقة عضوية، تعمل معا لتشكل القصيدة. وبالتالي تعكس صورتها من خلال أجزائها. في كل متكامل ذي وحدة عضوية. فالقصيدة تعتمد على الاستعارة التي بدورها، تتصف بالغموض. مما ينشأ عنه توتر "ينظم أجزاء القصيدة بأكملها، حتى يصبح هذا التطور هو في النهاية، عمود التوازن في الكل المتكامل العضوي، أي حتى يتحقق التوازن الداخلي للقصيدة.

ومجمل العناصر الفنية التي تدخل في بناء القصيدة هي: لغة الشعر. وهي لغة حية معقدة بسبب اعتمادها على المجاز ثم ضرورة المفارقة، وتتليها الضرورة الدرامية للموقف، واللغة المجازية التي تعمل بطريقة غير مباشرة، وهي سمة الشعر الناضج ووسيلة القصيدة في تحقيق وحدتها العضوية ثم "لاذاتية" أو لاشخصانية الشاعر، إلى غير ذلك من الآراء، التي أخذها "بروكس" وجماعة النقد الجديد من "إليوت"، التي سنوضحها في الصفحات اللاحقة وفي مكانها من هذا البحث.[2]

كانت جماعة النقد الجديد، أو جماعة "نادي الهاربين" ومن انضم إليهم مثل بروكس، قد تبنوا رسالة جادة في العشرينات، تمثلت في الدفاع عن الجنوب ضد الشمال، الذي يرون فيه تدميرا لنمط الحياة الجنوبية وتوعيتها، كي يحل محلها "نمط الحياة الأمريكية" بما ينطوي عليه من رأسمالية وثقافة صناعية، تعادي الثقافة الجنوبية الموروثة وقد انعكس، بل حفز هذا الوضع على المفاهيم النقدية. فبدأوا يربطون سمات الشعر والأدب عموما: سلامة الأسلوب في الشعر، وضرورة البنية وأفضلية الصيغة الغنائية وسمات المفارقة كل ذلك بأسلوب الحياة في الجنوب. فوجدوا توازنا وتواصلا بين الأخلاق الاجتماعية الجنوبية والوزن. بين الحياة الريفية

وبين القيم الدينية ، بين الدقة في الفن وبين سلامة الثقافة . كل هذه السمات الثقافية والفنية ، تهددها طريقة الحياة الأمريكية الشمالية الوافدة . فتحول اسم الجماعة في الثلاثينات من الهاربين إلى الريفيين الجنوبيين ، قبل أن يستقروا على النقاد الجدد ، فبذلوا جهودهم في شأن أن ثقافة الجنوب تسحر التراث ، وهي وحدها التي تهيئ المناخ الملائم للخيال والشعر والدين ، وفي الجنوب وحده يمكن إيجاد العلاقة الصحيحة بين الخالق والمخلوق ، بين الإنسان والطبيعة ، بين المجتمع والفرد . وعبر الريفيون الجنوبيون في بياناتهم عن تحديدهم للعدو : الماركسيون ، والتجار الجدد ، وممثلو الحياة الأمريكية المتراكمون والانطباعيون والذواقة العاطفيون .(1)

رأى النقاد الجدد أن من واجبهم مجابهة ومناهضة التفاهة والسذاجة ، التي استشرت في البلاد فيما يخص الأدب ، فاتجهوا إلى التدريس والتنظير والصحافة النقدية ، ولما لم يجدوا النصوص التي تهيئ لهم عملية الانتقاد هذه ، قاموا هم بتأليف ما يحتاجون إليه وجمع مقالاتهم في كتب ، فانتشرت الكتب التي تستهدف دارسي الأدب مثل كتاب بروكس بالتعاون مع ويمزات – تاريخ النقد الأدبي – وكتاب ألن تيت " دراسات في النقد " وكتاب ستانلي هايمن " النقد الأدبي ومدارسه الحديثة " ، وكتاب ديفيد ديتشس " مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق " ، وكتاب وليم فان أوكونور " النقد الأدبي في نصف قرن " ، وكتاب رينيه ويلك وأوستن وارين " نظرية الأدب " .

امتد تأثير مدرسة النقد الجديد ، وحافظت على سماتها عند الأبناء ، واحتضن موجة الآداب الانجلوساكسونية ، ووجدت من يثبت أقدامها في العقدين الثالث والرابع من هذا القرن ، وظلت أمريكية إلى حد كبير ، في أقوى مؤثراتها ولكن الجيل الثاني من المدرسة ، لم يلبث أن عاد إلى القمة ، قوة استكشافية جديدة في العقد الرابع ، تطغى " هربرت ريد " Herbert Read الذي ظل شعره ونقده يتمتع بميزة خاصة . ويمكن إدراج كتاباته في تيار الكلاسية الجديدة ، والنزعة الانسانية الجديدة ، المتأثرة باليوت ، إن الفنان يعتقد بإمكان الفن أن يحيا بالخيال ، وأنه يذوي ويموت في الاسرافات العقلية الحادة ، إنه لا جدوى في الفن من تعبير الإنسان عن خلال المنطق .(2)

تمتع ف . ر . ليفز F.R.Leaves أحد تلامذة اليوت ، وأستاذ جيل ، وجيل من النقاد العرب ، بما يؤهله أن يكون الناقد الانجلوامريكي بعد انتقاله إلى امريكا ، فكان الأكثر تأثيراً في القرن العشرين ، يأتي في المرتبة الثانية بعد أستاذه إليوت ، وعرف بالتلميذ البار لأستاذه ، حاول أن يرسي قواعد منهج نقدي جديد ، يقوم على الصراحة والدقة والموضوعية في إطلاق الأحكام النقدية ، وبهذا المنهج حصل على تقدير تلامذته والمنصفين ، ووضح ليفز على نحو ملموس المقارنة والتحليل لخاصيات الشعر التي تشير إليها عبارات اللغة ، وربط العلاقة بين الشعر والحياة البسيطة ، إن الطبيعة الأساسية للعمل الفني ، تقتضي أن تكون الشمولية على

حساب البناء الفني ، ومعنى ذلك غياب الهدف وأساس النظام عن حياة ، يصعب تحويلها لتسهيل أعلى نوع من أنواع النظام الفني ، ولكن عندما نناقش كل المزايا ، تبقى الأرض الخراب عملا كبيرا ، بل واحدا من أول الأعمال الأدبية المهمة في الشعر الإنجليزي، وتجد فيها فكرا ثقافيا واعيا لعصره ". [8]

اقتحم النقد الجديد نواحي أخرى من وجوه النقد، أضحت تعرف أنها من ضمن اهتماماته الخاصة دون غيره ، ومنها " النقد الشكسبيري " . فتح إليوت هذا اللون من النقد على مصراعيه بمقاله المشهور " عن هملت " عام ١٩١٩ واتخذ غالبية النقاد الجدد هذا المقال أساسا في نقدهم لشكسبير .

النقد الشكسبيري الجديد ، حقل خصب لمقارنات مختلفة الطرائق النقدية .فهناك المهتمون بأن بينوا أن شكسبير عمل في نطاق عرف عصره وتقاليده ، أي إذا أراد الناقد أن يفهم ما صنعه شكسبير في مسرحياته فعليه أن يعرف ذلك العرف والتقاليد .وهذا التصور أسس له إليوت جيدا بمقاله المعروف " الموهبة والموروث "ثم حذا حذوه النقاد الجدد ، ومن هؤلاء : E.E.Stoll في كتابه " الفن والصنعة لدى شكسبير"عام ١٩٣٣ ثم ج.ولسون نايت.كتب أربعةكتب طور فيها تفسيرمسرحيات شكسبير ثم يان كوت في كتابه "شكسبير معاصرا" وأخيرا اس .برادلي في كتابه" التراجيديا الشكسبيرية " .

وتأتي محاولات " فرنسيس فرجسون" الجادة في هذا المجال بكتابه " فكرة المسرح " .فهو من أعلام النقد الجديد المتخصص في النقد الشكسبيري ، وبخاصة الدراسات الأكاديمية ، أو النظرية الصرفة ، التي تعد من باب المتعة الذهنية والطرف الفكري الخالص ، وفي هذا الجانب متأثر بإليوت إلى حد بعيد ، وهو بالإضافة إلى هذا رجل فلسفة ومسرح تطبيقي ، ومن هنا يصيب الإغراب والغموض تعبيراته ، ويجعل الأفكار والآراء التي يحاول إيصالها إلى أفهامنا شيئا يعسر هضمه بل عسير الهضم إن لم نتسلح لهذه الأفكار والآراء بأسلحة شتى ، بل أيضا يجب أن نلم بأطراف من الأدب والشعر في العصور القديمة ، ثم في العصور الموالية ثم ماحدث في دنيا المسرح في القرن السابع عشر بخاصة ،عصر شكسبير . وفي كل هذا " فرجسون " معجب أشد الإعجاب بمواطنه الأمريكي الشاعروالناقد " إليوت " ، وبشعره المسرحي ونقده الذي دار حول " مسرح شكسبير" ، وبمذهبيته التي أثر فيها التمسك بالسنن الكلاسكية والرجوع إلى تقاليد شكسبير ونهج القدامى ، فرارا من صناعات المدنية الصناعية وآلية العصر الحديث " ولست على يقين أنني قد فهمت اصطلاح مستر إليوت المشهور بالمعادل الموضوعي للشعور ، أو على الأقل لم أفهمه في تطبيقه على هذه المسرحية : فهل يعني إليوت أن الأشياء والوقائع وسلاسل الأحداث الكثيرة ،التي يعرضها شكسبير ليجعلنا نفهم هملت ، ونشاطره مشاعره لاتعمل عملها من أجلنا ؟ ..". [9]

والمؤلف بالرغم من إعجابه بإليوت ، لايرى بدا من

مخالفته ، والأخذ بفكرة أرسطو في المحاكاة بدلا من فكرته في المعادل الموضوعي ، لأن قول إليوت ما ينقص هملت ، هو التعادل بين الموضوع والإحساس أو الحقائق والوجدان ، قول فيه تحقير شديد للمسرحية التي كتبها شكسبير ، وتهوين من قيمتها بلا شك على هذا الأسلوب الدقيق يمارس فرجسون النقد الشكسبيري .

يهدف النقد الشكسبيري أيضا إلى دراسة واستكشاف الترتيب ، الذي ظهرت به مسرحيات شكسبير – حتى ولو كان ذلك بالتقريب – نوع معقدا حقا ، ثم يتتبع التغيرات الأسلوبية التي طرأت في آثاره " إن قراءة متأنية لمسرحية ريتشارد الثالث ، تكفي للتدليل على نوع المادة التاريخية التي استعملها شكسبير لكي يوضح الحقائق المتعلقة بعصره ، ويملأ المسرح بمعاصريه الحقيقيين ، وهنا في هذه المسرحية التي هي من بواكير أعماله ، بوسعنا أن نرى الخطوط العريضة لكل مآسيه الكبرى ، فإذا شاء المرء أن يؤول عالم شكسبير بأنه العالم الحقيقي ، يجب عليه أن يبدأ قراءة مسرحياته بالتاريخيات"[1]

عرف النقد الجديد نوعا من الانعطاف نحو مناهج نقدية ، كالنقد السياقي ، أي النقد الشكلاني ، الذي يدعو إلى قراءة النص وتحليله ، بمعزل عن أية عناصر خارجية ومن ضمنها النصوص الأخرى .

يحاول هذا المنهج التوفيق بين التوجه الشكلاني ، المتمثل بالنقد الجديد وما ظهر بعده ، خاصة النقد الوجودي الإنساني ، فهو يعتمد على التأمل واللغة والرؤية في قراءة الأدب. إن إلحاح النقد الوجودي على اتجاه الوعي إلى الخارج أو قصديته ، كان يعني تحولا خطيرا في النقد الفني اللغوي ، لأن اتجاه الوعي أو قصديته تتنافى في جوهرها مع فكرة سلطان اللغة القاهر ، اللغة عند الوجوديين الجدد تصنعنا ، ولكن لاتقهرنا ، اللغة هي الفلك الذي تسبح فيه الكائنات الإنسانية، اللغة هي تعالي الإنسان فوق الجزء والمحدود والفردي ، نحو الوجود الكلي الشامل[2] ومهما يكن من أمر ، فإن هذا النوع من النقد الذي ارتبط بالنقد الجديد ، هو عودة إلى فكرة التواصل وحوار الوجود الإنساني مع العالم .

ويأتي "جادامر" Gadamer الناقد الأمريكي في مقدمة من نحوا هذا المنحى ، متأثرا بإليوت في نظرته إلى معنى "القصدية" أو "التاريخية والموروث" وقد أعاد جادامر هذا الحوار بين الماضي والحاضر ، وفهم أن التقاليد متصلة بعضها ببعض ، جادل العقلانية وتأثر بإليوت بوجه عام في قوله التقاليد لها تبرير خارج نطاق الحجج ، بمعنى لايمكن فهم التفسير بمعزل عن التواصل ، كان المسعى الأساسي لدى النقاد الجدد مثل رانسوم وبروكس واليوت وجادامر إنسانيا في أساسه ، من حيث هو ينتصر للخيال الإنساني ، ضد المد التقني العلمي بعقلانيته الصارمة وهذا المنحى الإنساني هو ما يربط النقاد الجدد بالوجوديين وغيرهم من الداعين إلى نقد إنساني أو ميتافيزيقا في قراءة الشعر ، وقد أدى هذا الوضع بانحداره مع الصوفية الشائعة التي تركز على شخصية الفنان إلى خلق

تجربة خاصة ترى أن المرء إما أن يعرف القراءة معرفة جيدة أولا يعرفها". [illegible]

يهتم النقد السياقي كما رأينا، بتناول النصوص مستشعرا كونه تجربة ذاتية، أو معايشة بين الذات من جهة وما تصوره النصوص الأدبية عبر اللغة التي تتحول بدورها إلى وجود شفاف. هنا تنعقد الصلة بين ذات الناقد، وذات الكاتب التي تسكن النص، وهذا يذكرنا بلحظات التلاقي في بعض تجارب الوجد الصوفي بحيث يتداخل الدوران بين الناقد والكاتب، لتغدو القراءة عندئذ عملية إبداعية أنطولوجية ويبدو، أن النقاد الجدد استمدوا هذا التصور من مرشدهم العام إليوت في تصوره لفكرة الناقد المبدع -كما سنرى في صفحات لاحقة- عرف النقد الجديد في اندفاعاته الكبرى نحو التصور النقدي التحليلي المقارن ويمثل الناقد جون فلتشر في هذا المجال مكانة خاصة، فطرح الدرس المقارن من زاوية الوعي التاريخي بالظاهرة الأدبية ودعا إلى الخروج من سراديب الوطنيات إلى سماء جميع الآداب في كل اللغات كما تبلورها الأعمال الفنية ضمن سياقاتها الثقافية إن الأدب المقارن هو فرع من الدراسة الأدبية التي تعنى بالبنيات الجوهرية الكامنة وراء الظواهر الأدبية في كل زمان ومكان. إن الأدب المقارن يعالج العلاقات المتعددة الجوانب بين العمل والسياق". [illegible]

اهتمت مدرسة النقد المقارن في أمريكا بالذوق وبتحليل الشكل، ودراسة العلاقات الجمالية بين الآداب، التي يؤثر الواحد منها بالضرورة في الآخر. وتجدر الإشارة إلى أن المدرسة الأمريكية، متأثرة جدا بالنزعة الإنسانية الجديدة، التي من شأنها أن تشمل ثقافات وحضارات وآداب العالم بأسره، والغاية من ذلك تقريب الإنسان من أخيه الإنسان.

يدرس رونيه ويلك الأدب المقارن من منظور دولي، ويدعو لوحدة كل تجربة وخلق أدبيين وبهذا التصور فالأدب المقارن يكون مماثلا لدراسة الأدب دراسة مستقلة عن حواجز السياسة والجنس واللغة. وإن الفرق بين الأدب المقارن والأدب العام مصطنع، ومن المؤكد أن الأدب المقارن يريد أن يتغلب على التحيزات القومية والإقليمية، لكنه أبدا لا يتجاهل أو يقلل من وجود الموروثات القومية المختلفة وحيويتها، فنحن نحتاج إلى كل من الأدب القومي والأدب العام، ونحن نحتاج إلى كل من تاريخ الأدب والنقد الأدبي، ونحتاج إلى النظرة الرحيبة، التي يمكن أن يقدمها الأدب المقارن فقط". [illegible]

اتجهت مدرسة النقد الجديد إلى التوسع الشديد في مفهوم الأدب المقارن، بحيث شملت المقارنة بين الآداب المختلفة مع التجاوز عن شرط وجود علاقة تبادلية بينها كما أن من الأمريكيين من يسند إلى الأدب المقارن، مهمة دراسة العلاقات بين الأدب وفروع المعرفة الأخرى، ولا سيما في مجال الفنون والعلوم الإنسانية. فالتركيز على إشكالية العلاقات بين الأدب، يكاد يكون الهم الأساسي في النقد المقارن.

ولما تولى الأستاذ هاري ليفين رئاسة الأدب المقارن في جامعة هارفارد أعاد النظر في برنامجه، ويعتبر ليفين الأدب المقارن موقفا أو

ناحية نظر لاعضا ومادة ، وأن هدف المقارنة المثل في ترسيخ العلاقات ، انطلاقا من منظور عضوي للأدب . إن هناك دواعي للعمل بأن طريقة المقارنة يمكنها أن تلقي الضوء على المفاهيم الجمالية والشكلية لصنعة الأدب وعلى أساليبه وبنائه " (١٥)

ويكشف دراسات ومقالات هاري ليفين في كتابه " انكسارات : مقالات في الأدب المقارن " عن تمرس طويل بالأدب المقارن ، وفيه يدخل المؤلف عمقا في قضايا الأسطورة والنقد الأسطوري . تطور النقد الجديد في مراحله المتأخرة نحو ما يعرف باسم " نقد النماذج العليا أو النقد الأسطوري " يتصل هذا النقد في جذوره ، بما كتب في أواخر القرن التاسع عشر ، ومطلع القرن العشرين حول الأسطورة ، ومن ذلك ما أوردته الآنسة جيسي وستون حول أسطورة الكأس المقدسة في كتابها " من الطقوس إلى أدب الرومانس " وما ذكره الانثروبولوجي الانجليزي جيمس فريزر " في كتابه الغصن الذهبي " الذي صدر مابين ١٨٩٠ و ١٩١١ والواقع أن اليوت يدين لهذين الكتابين بشكل يحمل على القول أنهما يوضحان صعوبات قصيدة " الأرض الخراب " ويشرحان أساطيرها على نحو أفضل .

وقد اكتسب النقد الأسطوري أبعادا ، نظرية وتطبيقية واسعة في إسهامات النقاد الجدد ، مثل الآنسة مود بودكين التي نشرت عام ١٩٣٤ كتاب " أنماط نموذجية في الشعر " وكذلك ولسون نايت ، ثم نورثروب فراي " الأكثر تأثيرا ، والذي كان هذا المنهج أن يرتبط باسمه ، خاصة بعد صدور كتابه الشهير " تشريح النقد " عام ١٩٥٧ ، ويقوم نقد هؤلاء على تحديد النموذج الأعلى ، بأنه نمط من السلوك أو الفعل ، أو نوع من الشخصيات أو شكل من أشكال القص ، أو صورة أو رمز في الأدب والأساطير ، ويعكس أنماطا أو أشكالا بدائية وعالمية ، تجد استجابة لدى القارئ ، ومن الأمثلة على ذلك أساطير الموت والبعث ، في بعض الثقافات القديمة ، كأسطورة " تموز " عند البابليين ، و " أدونيس " لدى اليونانيين القدماء .

ويتناول فراي في كتابه " تشريح النقد " أعمالا أدبية يرى أنها تنتظم في إطار نماذج عليا ، تأخذ شكل تكوينات أسطورية (حبكات وعناصر بنائية تنظيمية) ، وتتماشى هذه النماذج والتكوينات مع الفصول الأربعة : ربيعا ، وخريفا ، وشتاء ، وصيفا وذلك ضمن التقابل الأشمل بين الأدب والأساطير في هذا التوجه النقدي . لقيت بحوث فراي اهتماما واسعا ، الأمر الذي شجعه على مواصلة جهوده في هذا المنهج الأسطوري " وما عتمت أن وجدت نفسي واقعا في شرك مواج من النقد ، تتعلق بكلمات مثل الأسطورة ، والرمز ، والشعائر ، والنموذج البدائي . كما أن الجهود التي بذلتها سابقا ، لإيضاح هذه الكلمات في عدة مقالات منشورة ، لاقت من الاهتمام ما شجعني على المضي قدما في هذا النهج " . (١٦)

إن المنطلقات الأساسية للنقد الأسطوري ، نقربه كثيرا كما هو واضح من الانثروبولوجيا ، غير أن ثمة ارتباطا قويا بين توجهات النقد الجديد أيضا ، خاصة في أعمال " فراي " فالقول باستقلال الأدب مقولة من مقولات التحليل الفني ،

اعتمدها النقاد الجدد في أمريكا ، وقال ربما غيرهم من النقاد الشكلانيين ، وبهذا يكون النقد الجديد في آخر رهاناته المستقبلية على يد فراي يقترب من البنيوية شيئا فشيئا ، بل من الممكن أن نعد أعمال فراي وغيره من النقاد الجدد الأسطوريين إرهاصا للبنيوية وتأكيدا لبعض الملامح التي جاءت به الشكلانية الروسية في تناولها للنص الأدبي على مستوى الشكل والبنية فما هي أوجه التقارب بين النقد الجديد والنقد الشكلاني البنيوي [9]

ثانيا : النقد الجديد والنقد الشكلاني البنيوي ، مقارنة ، تقويم

١ - النقد الجديد والشكلانية الروسية

لم ينفرد النقد الجديد الأنجلوأمريكي وحده بالمقاربات النظرية ، التي تهتم أساسا بتكامل الأدب والنص الأدبي ، ويتعلق الأمر هنا بمشاركة الشكلانية الروسية له في هذه المهمة . لكن القول إن النقاد الجدد والشكلانيين الروس ، كانوا مشدودين إلى النص لا يعني الغض من تمنحهم ذلك لأنهم في الحقيقة كانوا يتعاملون مع قصائد في ذاتها إبداعات نصية ، وعلاوة على هذا ، فإنه بالنظر إلى حالة النقد السابق عليهما ، الذي كان قد كرس نفسه في بعضه لسيرة المؤلف الذاتية ونفسيته ، على حساب النص ، فقد كان لديهما المسوغ للإلحاح على الاهتمام بالنص ، وقد انساق النقد السابق عليهما من تقليد بلاغي ، ولم يكن في الحقيقة ماهرا في التعامل مع الخطاب النصي المستقل بذاته يمكن النظر إلى التحول من النقد القديم إلى الشكلانية والنقد الجديد ، بوصفه تحولا من عقلية ذات بقايا بلاغية سياقية ، إلى عقلية نصية غير سياقية .

تعرف الشكلانية الروسية ، بصور متنوعة باسم الوظيفيا ، أو السيميوطيقا ، أو البنيوية الروسية ، لها بعض أوجه التشابه مع النقد الجديد الأنجلوأمريكي ، نشأت أثناء الحرب العالمية الأولى ، بالتالي فهي معاصرة تقريبا للمرحلة الباكرة من النقد الجديد ، ومع هذا لم يدرك معظم منظريها شكلية النقد الجديد ، بينما كان هؤلاء مدركين لتصورات نظرية الأدب الروسية ، بالرغم من أن مدرستي التنظير كلتيهما إلى حد ما من أصول فلسفية متشابهة ترجع إلى نهاية القرن التاسع عشر [10]

انبثقت عن الشكلانية الروسية ، حلقة براغ اللغوية ، والتي كان لها أثر عظيم في تطوير الفونولوجيا أو علم الأصوات الوظيفي ، وهو العلم الذي تأثر به النقد الأسطوري الجديد ، في مرحلة لاحقة ، وطبق مبادئه نورثروب فراي .

نظر الشكلانيون إلى النص ، وإلى العناصر التي تتفاعل مع بعضها ، لتكون بناء شكليا فريدا ، يستخدمون في وصف هذه العلاقات الشكلية ألفاظا ، مثل الإيقاع ، والانسجام ، والتوتر ، والتصميم البصري والموسيقي ، تحدثوا بإيجاز ، عن الذين يتحدثون من الفن حافزا للانفعالات ، ثم يقيسون قيمة العمل الفني ، وليس من قبيل المصادفة أن نجد إشارات الشكلانية في كتابات النقد الجديد ، إذ إن نظرتهم إلى الفن كانت متشابهة إلى حد بعيد لنظرة النقاد الجدد ، يقيم رانسوم توازيا بين

القصيدة وبين التصميم الشكلي للقصيدة للفنين الصرية . ويرى بروكس أن القصيدة نمط من حالات الاستقرار التوافقي والتوازن والانسجام ، المستمدة من لغة الموسيقى . ويرى سبولينز أن الاهتمام انصب عند النقاد الجدد ، كما هو الحال عند الشكلانيين على " الوسيط " ، أي اللغة (١١).

تظهر أيضا قواسم الاشتراك بين الشكلانية والنقد الجديد ، في التحليلات الحديثة للشكل والإيقاع في الدراما ، وهو مجال يجري استكشافه على نحو لم يسبق له مثيل في النقد الأدبي ، والكشف عن حتمية التحول إلى الدراما من أجل تصوير عصر بعينه تصويرا فنيا ، منطلقين من الجوهر الصميمي للقوانين الذاتية والتكنية الخاصة بالشكل (١٩).

كان لطغيان الشكل في المدرستين أهمية مصيرية عميقة ، يحقق من الناحية العملية الاكتشاف الفني الأساسي بصورة ملموسة ، أثارت قيمة " المعنى " في الأدب قدرا كبيرا من المناقشات بين النقاد الجدد والشكلانيين ، تعتبر هيمنة المعنى عنصرا مهما في الأثر الأدبي لأنها تحكم وتحدد وتغير العناصر الأخرى ، كما أنها تضمن تلاحم البنية ، وتكسب الأثر نوعية من خلال الخصوصية النوعية للغة الشعرية وبدون هذه الهيمنة لايمكن للشعر أن يفهم أو يحاكم باعتباره شعرا (٢٠).

انتهى الشكلانيون والنقاد الجدد في بحوثهم إلى عدم التطابق الحرفي بين الأدب المتخيل والشخصية المنتجة ، فالعمل الأدبي لايتجاوز نفسية مبدعه ، ويكتسب خلال عملية الوضعة الفنية وجوده الخاص المستقل به ، وعلى هذا فإن العمل الأدبي لايتطابق بشكل كامل مع الهيكل العقلي للمؤلف ، ولا المتلقي ، ومهما كان نوع التعبير عن التجربة ، الذي يزعم المؤلف أنه ماثل في العمل ، فهو لايتعدى ، أن يكون مجرد عنصر من الدلالة المتكاملة في التركيب الفني (٢١).

وهذا أساس مشكلة إلغاء الشخصية في الدراسة النقدية الشكلانية وفي النقد الجديد ، وهذا بالضبط ما ذهب إليه إليوت في قوله : " الشعر ليس تبديدا للعواطف ولا تعبيرا عن الشخصية ولكن هروب من الشخصية " (٢٢).

كان الشكلانيون ولوع مثل النقاد الجدد الأمريكان بالكشف عن القوانين الداخلية التي تنظم الأثر الفني ، فاستخدموا عمليا أول قاعدة في تحليل كل نص ، وهي قاعدة البحث عما هو متأصل في الذات ، أي العلاقة الداخلية في تشكيل النص ، واهتموا فضلا عن ذلك بالعلاقة بين الأدب واللغة فإذا كان الأدب منظومة إشارات ، فهو يستند إلى منظومة أخرى هي اللغة ، وتدخل أشكال اللغة الجارية في منظومة الأثر ، فتكتسب فيه وظائف جديدة (٢٣).

يرى الكثيرون النقد الجديد نقدا شكلانيا ، لكن عند المقارنة الدقيقة لهذا النقد بالشكلانية الروسية ، نكتشف اختلافا بين التيارين رغم ماينهما من أوجه تشابه متعددة ، تتمثل في تركيزهما على النص الأدبي ذاته وإذا اعتبرنا الشكلانية الروسية ، تيارا شكلانيا حقيقيا ، فإن النقد الجديد صورة تقريبية للشكلانية ، ذلك من نظرنا إلى أن تمسك النقاد الجدد بالمنهج الشكلي لم

يكن إلا محاولة من جانبهم للتعبير المباشر عن القيم الإنسانية ، التي كانوا يؤمنون بها ، ويدافعون عنها ، بمعنى أن أفكارهم وآراءهم عن الشكل الأدبي ، كانت في الأصل تعبيرا عن موقف إنساني ، يتناسب مع مفهومهم لوظيفة الأدب ، في محاربة القيم السائدة ، في عصر يحكمه أساسا العلم والتكنولوجيا ، على عكس الشكلانيين الذين حاولوا عزل العنصر الإنساني من مجال الإبداع الأدبي ويعني ذلك باختصار ، أن " أدبية الأدب " في النقد الجديد : ليست شيئا داخل النص نفسه ، وإنما في موقف القارئ من النص ومدى استجابته له ، ومن نظام القيم الذي يضفيه على النص ، ويشكل ذلك البعد الإنساني " نقد إليوت " ومدرسة النقد الجديد ، ذلك أن أدبية الأدب وقيمته إنما تتحددان في تجربة القارئ ، وخبرته والأفكار على النص الأدبي التي يسقطها . (٢٤)

٢ . النقد الجديد والنقد البنيوي

وتفترض "البنيوية" بعض الافتراضات المماثلة للنقد الجديد ، ولكن الأسباب مختلفة تماما ، وتؤدي إلى نتائج ، ظهرت البنيوية منهجا ومذهبا فكريا على أنها رد فعل على وضع ، ساد العالم الغربي في بداية القرن العشرين ، تمثل في تشظي المعرفة وتفرعها إلى تخصصات دقيقة متعددة ، تم عزلها بعضها عن بعض ، لتجسد مقولة الوجوديين حول عزلة الإنسان ، وانفصامه عن واقعه ولعالم من حوله وشعوره بالإحباط والضياع والعبثية ولذا ظهرت الأصوات التي تنادي بالنظام الكلي المتكامل والمتناسق ، الذي يوحد ويربط العلوم بعضها ببعض ، ومن ثم يفسر العالم والوجود ، ويجعله مرة أخرى بيئة مناسبة للإنسان ولا شك أن هذا المطلب مطلب " عقيدي " إيماني ، إذ أن الإنسان في حاجة إلى "الإيمان "مهما كان نوعه ولم يشبع هذه الرغبة ما كان سائدا من المعتقدات الإيديولوجية ، خاصة الماركسية والنظرية الفرويدية فقد افتقرت مثل تلك المذاهب إلى الشمول الكافي لتفسير الظواهر عامة ، وظهرت البنيوية منهجية تسعى لأن تكون شاملة ، توحد جميع العلوم في نظام إيماني جديد من شأنه أن يفسر علميا الظواهر الإنسانية كافة، علمية كانت أو غير علمية .

من هنا كان للبنيوية أن ترتكز مرتكزا معرفيا ، فاستحوذت علاقة الذات الإنسانية بلغتها وبالكون من حولها ، على اهتمام الطرح البنيوي في عموم مجالات المعرفة الفيزياء ، والرياضيات، والانثروبولوجيا ، وعلم الاجتماع، والفلسفة والأدب. ولذا توجهت البنيوية توجها شموليا إدماجيا يعالج العالم بأكمله بما فيه الإنسان . (٢٥)

كان من نتائج هذا التحول أن اختلفت البنيوية مثل " النقد الجديد " عن غيرهما من النظريات ، التي سادت قبلهما : خاصة نظرية المحاكاة والنظرية التعبيرية الرومانتيكية ، كما تغير مفهوم العالم واللغة وترابطت الأمور وتشابكت ، فلم يعد العالم الخارجي معزولا عن اللغة ، التي تصفه ولا هو مجرد تجربة انطبعت في الدماغ ، تستطيع تمثيلها بتجرد تام من بعد ، وبهذا لم تعد اللغة وسيلة سلبية لنقل الأفكار والمفاهيم ، وإنما هي الأساس الفاعل المنتج لهذه المفاهيم التي تنقل

ـه ـــــصنها

نشر كلود ليفي ستراوس بدراسات حلقة براغ لغوية في مجال الانثروبولوجية ونهج مبادئها في رسالته الشهيرة عن القرابة عام ١٩٤٩ ، وكانت هذه الرسالة بداية انتشار ظاهرة البنيوية في فرنسا ، وسيطرتها على جميع ألوان النشاط الأدبية والفكرية

بقيت البنيوية السوسيرية " Saussuren عموما خاصة بالألسنيين حتى الحرب العالمية الثانية عندما لجأ " كلود ليفي ستراوس " Claud Levi Strauss إلى أمريكا ، والتقى هناك مع الألسني الروسي " رومان جاكبسون " Roman Jakobson، وتطورت البنيوية ، أنتجت أعلاما منهم التوسير Althusser Louis، رولان بارت Roland Barthes، وميشيل فوكو Michel Foucault، ومع هذا تناقصت أهمية البنيوية في فرنسا في السنوات الأخيرة ، بينما تعززت رافدا في البلاد الناطقة بالإنجليزية ، ويحتل ادموند ليش" Edmund Leachمكانة أساسية في مجال اللسانيات في إنجلترا ، بينما يقوم بلومفيلد" Bloomfield و "جوناثان كولر " Jonathan Cullerبدور مهم في نشر النظرية البنيوية ومنهجها في الأدب، على مستوى الولايات المتحدة . وتفاعلت مع النقاد الجدد .[٣٦]

يعود أهمية " البنية " في النقد الأدبي مثل النقد الجديد الأمريكي ، إلى ماقبل " سوسير " بكثير ، تعود إلى أرسطو ، كما أكد أهميتها معظم نقاد الأدب ومنظريه على مر العصور ، ولعل " نورثروب فراي من النقاد الجدد الأمريكيين ، ومطور النقد الجديد نحو البنيوية كما أشرنا سابقا - هو المثل الواضح من المعاصرين لكن حديثا ارتبط مفهوم النقد البنيوي بمجموعة من نقاد فرنسيين ، تبنوا صراحة " المثل اللغوي " عند سوسير ، وهذا ماجعل " جوناثان كولر" يميز البنيوية عن السيميائية تمييزا جغرافيا لامفهوميا .

تتجه أبحاث النقد البنيوي إلى نشاط القارئ بصورة خاصة ، وكما يحدث في النقد الجديد ، يهمل دور المؤلف في عملية استنتاج المعنى من النص . ترتكز البنيوية على فرضيات : الأولى عن اللغة ودورها الأساسي في النشاط الإنساني ، وهذه الحقيقة تقودنا إلى النتيجة التي توصل إليها النقد الجديد ، التي ترى أن معالجة القارئ للنص في قراءته كمعالجة المؤلف في بنائه ، والبنيوية ترى أن إدراكنا للواقع مشروطة باللغة ، ويتم بواسطتها هذا الإدراك لأنه مقيد بها. وترتكز في الفرضية الثانية : على رؤيتها للشعر نظاما لغويا، يعمل على عدة مستويات منها: مستوى اللغة ذاتها ، ومستوى اللغة الشعرية ،الذي تتحول فيه البنية اللغوية في كل مستوى إلى عنصر مختلف وترتكز في الفرضية الثالثة على رؤية العمل الأدبي في ذاته من مستويات مختلفة .[٣٧]

يؤكد لنا هذا الانطباع الذي دعا إليه "ميشيل فوكو" ، ونادى من خلاله بموت " الإنسان " ، وهو يقصد بذلك "الموضوع " ،الذي نشأت وتبلورت حوله الاهتمامات النقدية في القرن التاسع عشر ، ومن ثم يتبين لنا أن "الاكتشاف "الكبير ، الذي تنسبه البنيوية إلى نفسها ، هو أن الواقع الوحيد الذي يقوم عليه الأدب ،لايخرج عن إطار الخطاب

أو اللغة .

يحاول أصحاب هذا الاتجاه إذن أن يجعلوا من الدراسة الأدبية ، ضربا من المعرفة العلمية ، وهو ما يطلقون عليه اسم " علم الأدب " أي قواعد الإنتاج الأدبي وقوانينه . ويتم ذلك في نظرهم بتحديد وظيفة عملية التأليف أو الكتابة في صورة عملية مادية .

ساعدت هذه الفرضيات الناقد البنيوي و الناقد الجديد على تعريف الأدب، بناء لغويا يختلف عن الأبنية اللفظية الأخرى ويوشك أن يكون الفرق بين النقد الجديد والبنيوية راجعا إلى حالتين من حالات الفكر : فالاتجاه البنيوي عقلاني ، يهتم بالإنسان قبل اهتمامه بالوقائع الموضوعية ، على خلاف النقد الجديد : فهو تجريبي وظيفي ، يعتمد على الملاحظة المباشرة للعلاقات المتبادلة بين الموجودات . فالاتجاهان متكاملان ، ويظهر التكامل بينهما حين نخرج من مجال النقد النظري إلى مجال النقد التطبيقي " فهناك نلاحظ تقاربا - إن لم نقل اتفاقا - في المبادئ والوسائل والنتائج."(٢)

لاتختلف البنيوية عن النقد الجديد الأمريكي بشكل عام فهي تتعامل مع النص على أنه مادة معزولة ذات وحدة عضوية مستقلة ، وأنه منفصل ومعزول عن سياقه وعن الذات القارئة . تتأسس مثل النقد الجديد - مع التفاوت في التطبيق - على فكرة جوهرية مؤداها أن الارتباط العام لفكرة أو لعدة أفكار ، مرتبطة ببعضها على أساس العناصر المكونة لها . وتعني في النقد التطبيقي محاولة التوحد بين لغة الأثر الأدبي - والأثر الأدبي نفسه، باعتباره نسق يتألف من جملة عناصر من الدلالات الشكلية والفنية .

وقبل أن يشرع النقاد البنائيون في عرض الجانب البناء أو الإيجابي في مفهومهم للأدب ، وفي ممارستهم للنقد الذي غالبا ما ينصب على النص، ولا يكاد يفارقه أو يجاوزه إلى ماعداه ، نراهم يقومون ويشاركهم في هذه المهمة " النقاد الجدد " ، بعملية تطهير لكل ما شغل الساحة النقدية من مخلفات الماضي ، وإرهاصات الحاضر القائمة على الأوهام وأول ما يوجه إليه النقاد سهامهم مفهوم " المؤلف الأدبي " نظرا لارتباط هذا المفهوم بشخصية الكاتب والعمل الأدبي بالإنسان. اكتسبت التفكيكية ، وهي نظرية مابعد البنيوية منذ ظهورها عددا كثيرا من المتبنين والدافعين في فرنسا وفي الولايات المتحدة أيضا ، وحدث في أمريكا مقرا في " جامعة ييل " Yalle ، حيث ارتبطت بعدد من الأسماء ، مثل " جيفري هارتمان " Geoffrey Hartman و " بول دي مان " Paul de man و هلز ميلر Hillis Miller ثم على أيدي النقاد المنظرين الامريكيين تطبيق التفكيكية بصورة أكثر خصوصية على نصوص الأدب ، ويرى بعضهم أنه تم استيعابها بصورتها الأمريكية في النقد الجديد الذي لازال سائدا ، أي أن التفكيكية طبقا لهذا الرأي ، دجنت في الأكاديمية الأمريكية ، وتحولت إلى نسخة متطورة، أكثر براعة وحساسية ، نسخة لنوع من قراءة النصوص بالنقد الجديد . إن التفكيكية كما يراها " جاك دريدا " Jacque Derrida لتكشف عن معنى معين ، وتجعله في متناول الفحص .

تسمح بتحليل العلاقة بين اللغة وبنيتها ، والمعنى أو المغزى الذي تدل عليه ، تعيد أطروحة دريدا بناء النصوص للفحص التفكيكي ، بصرف النظر عن ذاتيتها أو موضوعيتها ، تعتمد التفكيكية التمييز في لغة الأدب بأنها لغة مشغولة بذاتها [(٢)]

تلغي التفكيكية ـ كالنقد الجديد ـ التمييز بين النقد والإبداع ، وكون اللغة هدفا لذاتها ، مقابل الشكل والهدف في النقد الجديد ، طور أتباع دريدا الأمريكيين مختلف أوجه عمله بطرق خاصة ، فتبنى دي مان طريقة النقد الجديد التي تشيد بالسمات البلاغية للنص ، ووصف باحثون مفاهيم دريدا بأنها لعبة ، طورها أتباعه إلى نظرية قريبة من النقد الجديد "نظرية اللعبة" ـ كما سيراها عند إليوت ـ تتمثل في تورياث التداعي اللغوي والأدبي ، ومعاني المفارقة والسخرية والالتباس ، التي تتعرض لدى دريدا وآخرين في بنية اللغة ذاتها [(٣)]

وإذا كان النقد الجديد يركز على الوحدة العضوية ، فإن التفكيكية ترفض مفهوم الوحدة العضوية للنص ، وترى أن كل نص أدبي يشتمل بالضرورة على مفصلة لا تؤدي إلى تماسكه ، بل على العكس تؤدي إلى تفككه وانهياره ، ويرى التفكيكيون أن الكاتب يهدم ما يبني ، ويفك ما يركب في عملية الإبداع ، وهناك فارق آخر بين النقد الجديد والتفكيكية ، فالنقد الجديد يدعو إلى تحليل النص تحليلا دقيقا مركزا بهدف الوصول إلى تفسير محدد له ، بينما ترفض التفكيكية أن لكل نص تفسيرا محددا ، وتستخدم التحليل الدقيق للنص من أجل دحض هذه الفكرة .

ولربما كانت إيجابيات هذا النوع الجديد من النقد " البنيوي التفكيكي " ، تتلخص في المتطلبات الصارمة التي يفرضها على القارئ ، إلا أن هذا الطلب يعد في الوقت ذاته من انحسار الأدب الجديد ، بسبب صعوبة العثور على عدد كبير من القراء ، يتحلى بهذا المستوى الممتاز ، الأمر الذي يخلق نوعا من الأرستقراطية الأدبية المحدودة .

ومن السلبيات الأخرى لهذا النقد : التجاوز المتعمد لعالم القيم ، الذي ينشأ فيه الكاتب ويتأثر به ، مهما حاول التجرد منه أو الترفع عليه في إنتاجه الأدبي ، ومن الواضح أن هذا التجاهل يرجع إلى تضخم المستوى المعرفي لدى النقاد البنيويين ، بسبب كلفهم الشديد بالعلوم الحديثة ، ونفورهم من أي تقييم يقوم على التذوق والمعايير الذاتية ، فالأدب ليس معرفة فحسب ، أو تصنيفات لغوية شكلية ، فاللغة قيمة تتشكل من رؤية المبدع للعالم

لقد غالت البنائية في الانتقام من مراوغة اللغة ، وغالت التفكيكية في الإفادة منها ، وظن البنائيون المتعصبون أن كل مراوغة يجب أن تحارب ، فهم عشاق الدقة والباحثون في اعتقادهم ، عما هو أهم من صناعة التفسير ، ذلك الأهم عندهم هو النسق التقابلي والافتراضات الثنائية ، ولكن النقاد الجدد يجلون الاحتفاظ بأصداء المراوغة في الشرح والتنوير ، ويصلون هذه الأصداء بنوع من القيمة ، وربما قال هؤلاء : إن الشعر يحتاج إلى شرح لا يخلو من نبرة الشعر والخيال ، هؤلاء مولعون بإنسانية التفسير والدعوة إلى الخبرة

الخاصة التي تومض وتختفي .
إن أقصر طريق لتقويم البنائيةوبنائاتها في غلوها، أن يقال إن البنائيين دافعوا عما هاجمه النقد الجديد ، البنائية وضعت وضعية لاأكثر .لذا يرى بعض الباحثين أن البنائية أشبه بالردة ، التي تخفي بساطتها في أقنعة مستقاة من الأوضاع الدراسية النظامية للغة حيث الكلمات علامات من قبيل إيماء الدخان إلى النار وإيماء الضوء الأحمر إلى الوقوف،وإيماء كثرة الرماد إلى الكرم وتعودنفي غمضة إلى البلاغة القديمة ونخلص من هذا كله إلى أن الصراع النقدي ، تبلور منذ بدايات القرن العشرين بين تيار النقد الجديد ، والتيار الشكلاني البنيوي والتفكيكي ، وبالرغم من وجود كثير من الاختلافات بين الجميع ، فإن التركيز على " بنية النص " ، وعلى الوظيفة الجمالية ، والاهتمام " بالنص " هو الجامع الأكبر بين هذه التيارات ، التي تهتم بالشكل ، وتبرز مدى تفرده، لتكشف عن سر الشكل اللغوي،طالما ألحت على أن القراءة الدقيقة الفنية للنصوص عمل هام للنقد، بل أكثر من ذلك أنها العمل الوحيد المشروع له،كذلك الأمر يمكن أن يقال عن "الأسلوبية" وبعض الاتجاهات"السيميوطيقية" الأخرى .
ونستخلص من تطور مدرسة النقد الجديد، أن النقاد الجدد يعملون معا في مدرسة واحدة ، غير أن كل جماعة تلتزم طريقتها الخاصة المكملة للأخرى، ويتميز عندهم النقد بطرق متنوعة ومرنة وصارمة في آن واحد ، لكنهم في النهاية يلتقون على صعيد واحد ، وهذا أمر طبيعي نظرا لما طرأ على النقد الجديد من تطورات ، كان لكل ناقد منهم وجهة نظره الخاصة ، يريد أن يبرز من خلالها صوته المتميز ، وعلى الرغم من اختلاف أبناء المدرسة الواحدة في مناهجهم ، نلاحظ أن " الذوق الفني " ، وتناول بنية النص من الداخل والشكلانية ، يظل له احترامه عند معظم هؤلاء ، فالذوق الفني عند الجميع معيار للنقد والبنية هدف في النقد نفسه ، وهي معايير تتميز بالمرونة وسعة النظر.
يقف النقاد الجدد عند اللغة موقف " أرسطو " ، فهم نقاد "أرسطيون جدد " ، يركزون على الأسلوب واللغة ، ولعل امتياز " إليوت " على جميع هؤلاء النقاد - كما سنرى - هو إكمال العملية النقدية عنده : فمع إلحاحه على أهمية اللغة والأسلوب ، نجده يؤكد مرة بعد مرة ، على أن غاية النقد هو إظهار القيمة الجمالية للعمل الأدبي.
أنجزت حركة النقد الجديد من الأعمال ما جعل تأثيرها ماثلا في عصرنا الحاضر ، فلم يسبق في تاريخ النقد أن ظهر كل هذا القدر من التحليل المنهجي ، والشكلي ، المرتبط بالنص ارتباطا وثيقا. اعتمد منظرو النقد الجديد الأمريكيين كثيرا على نتاج أليوت الشعري ، وعلى بعض آرائه النقدية وتأثروا به ، ويأتي في مقدمة هؤلاء : آلن تيت، وبروك، وولسون ، وماكليش ، وليفز ، وريد ، وليفز ، وويلك ، وفراي ، مجموعة كبيرة من النقاد، الذين تأثروا بنظرية إليوت النقدية ، وأثروا بنقدهم الجديد على المشهد النقدي في القرن العشرين وعلى حداثة النقد العربي المعاصر ■

دراسات

وصف قصور الأمراء ودورهم في شعر الأندلسيين أثناء حكم ملوك الطوائف

د . مفتاح محمد عبدالجليل*

امتازت بلاد الأندلس بجمالها النادر المثال، وخضرتها الدائمة، ومناخها المعتدل، وأنهارها الكثيرة، وخيراتها المتنوعة، ففاقت بأوصافها المتعددة جميع البقاع في الشرق والغرب.

وقد فتحها العرب المسلمون في العصر الأموي، وأسسوا بها دولة أموية متميزة استطاعت أن تصمد في وجه التيارات المعادية، والفتن النصرانية العديدة فترة لا بأس بها من الزمن، غير أنّ عوامل الهدم والتشرذم ألحقت بكيانها ضعفاً سياسياً ملحوظاً انتفع به الأعداء النصارى الذين اتحدوا في شرق أسبانيا وغربها من أجل المواجهة، وطرد العرب المسلمين من كافة الحواضر الإسلامية آنذاك.

على أنّ عصر الطوائف الإسلامية كان إيذاناً بالانهيار والسقوط بالرغم من التطور الذي شهدته الحياة العامة في ظل الترف والبذخ، ووفرة الخيرات والغلال التي كانت نتاج الطبيعية الأندلسية الغنية بفوائدها ومنافعها.

وقد تباينت أقوال الجغرافيين والعلماء والرحال فيما يتعلق بطبيعتها الخلابة، وجمالها البديع، فأبو عبيد البكري قال عنها: «الأندلس شامية في طيبها، وهوائها، يمانية في اعتدالها، واستوائها، هندية في عطرها، وذكائها، أهوازية في عظيم جباياتها، صينية في جواهر معادنها، عدنية في منافع سواحلها، فيها آثار عظيمة لليونانيين أهل الحكمة، وحاملي الفلسفة» [١] . أمّا الوزير الكاتب لسان الدين بن الخطيب فإنه وصفها بقوله: «خصّ الله تعالى بلاد الأندلس من الريَع، وغدق السقيا، ولذاذة الأقوات، وفراهة الحيوان، ودرور الفواكه، وكثرة المياه، وتبحر العمران، وجودة اللباس وشرف الآنية، وكثرة السلاح، وصحة الهواء، وابيضاض ألوان الإنسان، ونبل الأذهان، وفنون الصنائع، وشهامة الطباع ونفوذ الإدراك، وأحكام التمدن، والاعتمار بما حرمه الكثير من الأقطار مما سواها» . [٢]

وقد أجمع المؤرخون على تفوقها في جمال طبيعتها، ووفرة غلالها وتباين تضاريسها بين جبال، ووديان، ووهاد، وحقول، وضياع.

كشف شاعرها المعروف ابن خفاجة عن مظاهر سحرها الفريد بقوله: [٣]

إنّ للجنة بالأندلس
مجتلى حسن، وريّا نفس
فسنا صبحتها من شنب
ودجى ليلتها من لعس

* أستاذ جامعي ليبي وعضو رابطة الكتاب والأدباء العرب

وإذا مـــا هبت الريح صـــبـــا

صـــحت، واشـــوقي إلى أندلس!

على أن هذه الطبيعة المطبوعة التي حبا الله بلاد الأندلس بها أعانت على بناء حضارة رائدة، وترف كبير في ظل الماء الفيّاض والدوح المثمر، والطيور الصدّاحة، والنماء الممتد، والخضرة الأبدية التي جعلت البلاد فردوساً عجيباً لا منافس له في جماله وحسنه. غير أن تلك الحضارة الراقية التي شهدتها البلاد الأندلسية يسرت السبيل نحو التعمير والابتداء والترفيه فأنشئت القصور المنيفة، والدور الشاهقة، والبرك والحدائق والرياض الغنّاء، وانتعشت أسباب التجارة، والكسب، وظهرت فنوناً، وأشغالاً حدائية مختلفة بعد تبحر العمران، واستقرار الناس، وسكونتهم.

وفي هذا الجانب طرأ على الحياة الإنسانية تغيير ملحوظ في كافة المجالات وظهرت الصنائع والحرف العديدة، ونافس الإنسان الطبيعة المطبوعة فشيد القصور والدور، والبرك والنوافير، والصهاريج والجمائل والرياض مدفوعاً بحبه للاستجمام والرفاهية بعد انقطاعه عن الحرب والنزال وعرف أساليب التأنق، والتبويب في المأكل والملبس، وأصبح مغرماً بوسائل الترويح، واللهو، ولذلك اتجه نحو مجالس الأنس والشعر، ومنتديات الأدب والفكر، وعكف على تعمير الأرض، واستغلال الطبيعة بما يحقق له متطلباته، ويسعده في عيشه وقد منحت تلك الحياة المستقرة الهادئة أهل الأدب فرصة الحضور، فوجدوا أبواب الأمراء مفتوحة لاستقبالهم، والاحتفاء بأشعارهم، وبذل الأموال لهم مما جعل التنافس بينهم أمراً عادياً في مجالس الخلفاء على اختلاف مراتبها، ومراكزها.

ومما هو جدير بالذكر أن المظاهر المتعددة للطبيعة التي صنعها الإنسان ببراعة، وإتقان نالت حظها من وصف الشعراء وعنايتهم الأدبية فرهوا بالقصور الرائعة، والدور الفريدة، والبرك والنوافير، والصهاريج والحدائق الوارفة لما وجدوه فيها من تأنق، وإحكام صنع.

وفي مضمار الوصف الشعري الأندلسي لتلك المظاهر المصنوعة في عهد ملوك الطوائف بالذات أمكن الوقوف عندها وفق الآتي:

(١) وصف القصور والدور الرائعة

برع أمراء الحواضر الأندلسية في العهد الطائفي براعة منقطعة النظير في تشييد القصور الشاهقة، وتزيينها بالنقوش، والزخارف، والرسوم المختلفة متأثرين في عملهم بفنون المعمار الإسلامي المشرقي، وأساليب العمارة اليونانية والأسبانية، وجرى التنافس بينهم في إتقان البناء، وإحكام الصنع، والزخرفة، وتعدد النقوش والرسوم التي تزيد غالباً من جمال الأبنية وسحرها في العيون.

ويبدو أن أغلب الشعراء في عهد ملوك الطوائف أولوا قصور خلفائهم ووجهائهم اهتماماً واضحاً في آثارهم الشعرية، فوقفوا عندها منوهين بملامح الحسن والجمال، ومواضع الدقة والبراعة، وقد أضحت مدينة الزهراء التي أنشأها عبدالرحمن الناصر أثناء فترة ولايته أمثل الشواهد على مهارة المسلمين في فنون المعمار، والبناء ببلاد الأندلس كلها في ذلك الزمان[1].

غير أنّ أمراء الممالك الأندلسية احتذوا حذوه، وتفننوا في تشييد قصورهم، ومراكز سلطانهم في جميع الحواضر المعروفة آنذاك في شرق الأندلس وغربها، مما جعل أكثر شعرائهم يهتمون بوصفها، فينوهون بعظمة بنيانها، وتعدد قبابها، وزخارفها، وكثرة نقوشها التي برع فيها الصناع والبناؤون باقتدار ملحوظ.

وقد كتب الشاعر المعروف ابن زيدون إلى المعتمد بن عبّاد أمير أشبيلية يذكره بمجالس الشراب واللهو بقصوره الجميلة. ومنها الثريا والمبارك. فقال: (٥)

فُـز بالنجـاح واحـرز الإقبـالا
وحُـز المنى، وتنجّـز الآمـالا
وليهنك التـأييـد والظفـر الذّا
صدقـاك في السمة العلية فالا
يا أيهـــا الملك الذي لولاه لم
تجد العقول الناشدات كمالا
أمّـا الثـرايا فـالثـريا نسبـة
وإفـادة، وإنافــة وجمـــالا
قد شاقها الإغباب حتى أنها
لو تستطيع سرت إليك خيالا

وفي موضع آخر من هذه القصيدة يصف قصر المبارك. فيقول: (٦)

وتأمل القـصـر المبـارك وجنة
قـد وسطت فـيهـا الثـريا خـالا
وأدر هناك من المدام كؤوسـهـا
وأتمّهـا، وأشـفهـا جـريالا
فـقصـر يقـرُّ العين منه مصنع
بهج الجوانب لو مشى لاختالا
لا زلت تفـتـرش السـرور حدائقاً
فـيـه، وتلتـحف النعـيم ظلالا

وهذه الأبيات اشتملت على إعجاب مفرط بقصر المبارك، وما يحويه من أسباب الراحة، والسرور فالحدائق الوارفة الغناء تملأ جنباته، وتظلّه بمختلف أنواع الشجر والزهر مما يزيد جماله وضوحاً، وفتنة.

أمّا قصر الزاهي الذي شيّده المعتمد بعد توليه الإمارة، فإنّه حظي بوصف شاعره عبدالجليل بن وهبون الذي أشاد به في شعره فقال: (٧)

وللزاهي الجـمـال سنأ وحـسنا
كـمـا وسع الجلالة والكمـالا
يحـاط بشكله عـرضـاً وطولا
ولكن لا يحـاط به جـمـالا
وقـور مـثل ركن الطود ثبت
ومـخـتـال من الأنس اختـيالا
فلو أوتوا حـرام السـحـر منه
لأضحى يعبد السحر الحلالا
فـقـد كـان اللبيب يهال منه
ويحـسب أنّ بحـر الجود سالا
فـمـا أبقى شـهـاباً لم يصوّب
ولا بـدراً بنيـر، ولا هلالا

وبعد وصفه وصفاً ظاهرياً عاماً انتقل إلى الحديث عن محتواه الداخلي، وما يشتمل عليه من ملامح الحسن المفضض والمذهّب الذي يحاكي السماء في لونها عند ظهور الشفق فقال: (٨)

وللبـهـو البـهي سـمـاء نور
يمثل خلقـهـا شكلاً، وحـالا
مـزخـرفـة كـأن الوشي ألقى

عليـهـا من طرائفـه خـيـالا

وما خلق الهـواء يكون روضـاً

ولا شـمـسـاً يكون هناك آلا

وأمّا تماثيل القصر، وزخارفه ورسومه، فقد

نالت نصيبها من شعره فقال: (٩)

وكل مـصـور خلق جـمـادا

يبين فـيـه زهواً أو دلالا

له عـمـل، وليس له حـراك

وإفـهـام وما أوفى مـقـالا

يصرع فيه مثل النصل بدع

من الأقـبـال لا يشكو مـلالا

ومن غريب الصدف أن تلتقي القصيدتان

تتطابقان في القافية والغرض ويجمعهما روي

واحد، وهذا ليس بسمة مخصوصة في الوصف

ولكن الأمر أتى دون ترتيب عفو الخاطر حسبما

بدا لي، غير أن التنويه بالقصور وقع في إطار

المديح الذي خصّ به المعتمد بن عبّاد من

الشاعرين في قصيدتيهما المذكورتين.

على أن المعتمد بن عباد كان من أبرز

الأمراء الموهوبين في مجال الأدب وأحد

المجيدين في قرض الشعر، وعندما نفي إلى

أغمات، ألقى آخر نظراته على قصوره الجميلة

التي قضى بين جدرانها، وخمائلها أمتع أيام

حياته، ولياليي سمره بين لهو، وشراب، وعبث، ثم

قال: (١٠)

بكى المبارك في إثر ابن عبّاد

بكى على إثر غـزلان وآسـاد

بكت ثرياه لا غمت كـواكـبـها

بمثل نوء الثريا الرائح الغـادي

بكى الوحيد، بكى الزاهي، وقبته

والنهـر، والتـاج، كل ذله بادي

ماء السمـاء على أفيـائه درر

يا لجة البحر دومي ذات أزباد

ومن جيّد الوصف ما خصّ به ابن الحدّاد معز

المعتصم بن صمادح صاحب المرية حين مدحه،

فقال: (١١)

رأى يظهـر اللون إلا أنّ

سام فقبته بحيث النون

هو جنة الدنيا تبوأ نزلها

ملك تملكه التـقى والدين

فكأنما الرحـمن عـجّلها له

ليرى بما قد كان ما سيكون

وكأنّ بانيه سنمّار فما

يعدوه تحسين ولا تحصين

وجزاؤه فيه نقيض جزائه

شتان ما الإحياء والتحيين

وقد عني الشاعر بالرسوم والنقوش الزخرفية

والخطوط الهندسية التي ميّزت القصر، وزادت

في جماله، وسحر بنيانه، فقال: (١٢)

عطفت حناياه، وضمّن بعضها

- بعضاً - وسحر ذلك التضمين

كتقاطع الأفلاك إلا أنّه

متباينان تحرك وسكون

وكأنّ هرمس بثّ حكمته به

وأدار فيه الفكر إفلاطون

وكأنّ راسم خطّه إقليدس

فـموائل الأشكال فيه فنون

من دائر، ومكعب ومعين

ومحجم تقويسه التحجين

وهذه القصيدة تناولت بالوصف معالم

القصر، وما يحويه من مظاهر الأبهة، والجمال سواء في ظاهر عمارته وبنيانه أو ما يخص زخارفه ونقوشه الداخلية التي ميزته عن غيره من القصور المشيدة في تلك الحقبة الزمنية بالحواضر القريبة والبعيدة. أما أبو الحسن البكري فإنه عني بوصف قصر المعتمد بن عباد، فوقف عند تماثيله، ورسومه فقال: (٣٣)

أقصر العزلة أم معقل
يكاد الجمال به يعقل
تزاوره أسد تكتنف الظباء
بدار الضراغمة البسل
تجرد أفواهها في الصفا
سيوفاً بشمس الضحى تصقل
وليست سيوفاً، ولكنها
لظامي الثرى منهل سلسل
تشق المياه بهن العباب
كما شق في اللأمة المنصل
صحاف للروض فياضة
بها تضع الأرض ما تحمل
ترضع أطفال أشجارها
ضروع مدامعها الحفل
ترى الحوض مدمنة مقلها
حشا الرتف والدمع الأهطل
تلف الثرى في برود الربيع
ـع إذا علت الروضة الشمأل

ويعد هذا الوصف الممزوج بالصور العجيبة، يتحدث عن التماثيل والنقوش التي تزين مجلس الأمير، فيقول: (٤١)

وفي صحن ساحته مجلس
تشرد اللحاظ به يعقل
كأن تماثيل جدرانه
على من يقابلها تقبل
تبين بعض الخطاب الفصيـ
ـح لديك وإن أخرس المقول

وبهذه الطريقة تتابع وصف البكري لمعالم القصر الجمالية، فلولا سحرها وانفرادها ببراعة النقش، ودقة النحت والرسم النادر المثال.

وقد بدا إعجاب الوزير أبو مروان عبدالملك بن إدريس الجزيري كاتب المنصور بن أبي عامر بساحة القصر العامري، ولفت انتباهه المجلس البديع الذي اتخذه الأمير وسط قصره محلاً لجلوسه، وسكنه، فقال: (٤٢)

للياسمين تطلع في عرشه
مثل المليك عراه زهو مطرق
وبعساكر من نرجس، وبنفسج
وحلى جوهري، وورد يعبق
ترنو بسحر عيونها وتكاد من
طرب إليك بلا لسان تنطق
وعلى يمينك سوسنات طلعت
زهر الربيع لهن حسناً تسرق
فكأنما هي في اختلاف رقومها
رايات نصرك يوم بأسك تخفق
في مجلس جمع السرور لأهله
ملك إذا جمعت قناة يفرق

وفي هذا الوصف ملامح حسن، وجمال تعدد مثالها، وتباينت أنواعها حسبما ذكر الشاعر، ولكن القصيدة تخلصت إلى المدح بعد تنويه متعمد بباحة القصر وما تشتمل عليه من ألوان السحر، والإبداع.

ومن بديع الوصف ما جاء على لسان أبي

محمد المصري في صفة قصر طليطلة: (16)

قصر يقصر عن مداه الفرقد
عذبت مصادره، وطاب المورد

نشر الصباح عليه ثوب مكارم
فعليه ألوية السعادة تعقد

وكأنما المأمون في أرجائه
بدر تمام قابلته أسعد

وكأنما الأقداح في راحاته
در جمان ذاب فيه العسجد

وهنا يتبادر إلى الذهن انبهار الشاعر وإعجابه بأميره المأمون الذي شيّد قصراً فاق جميع القصور بهاءً وحسناً، وحوى كل فضل، وتبنّى ساكنيه خيار الناس، وأميرهم يشبه البدر التمام كمالاً وفتنة عندما يكون في مجلسه بداخل القصر الطليطلي المنيف، وأمّا الراضي بن عباد فقد كتب إلى ابن عمّار الشاعر بقصيدة وصف يذكر فيها قصر الشراجيب الرائع الذي ينافس قصور العراق في حسنه وإشراقه، وهو بكورة شلب، فقال: (17)

ألا حيّ أوطاني بشلب أبا بكر
وسلهن هل عهد الوصال كما أدرى

وسلم على قصر الشراجيب من فتى
له أبداً شوق إلى ذلك القصر

ويبدو أن بيت المعتمد بن عباد كان يعج بأصحاب المواهب الأدبية والذوق الرفيع فابناه المعتد والراضي يحبان الشعر، ويطربان له، ويقرضانه، ويقبلان على مجالسه، وزوجته الرميكية كانت أديبة بارعة الجمال، ورفيعة الذوق، أمّا رب الأسرة فأمير شاعر، وفي أشعاره جدّة، واقتدار.

وفي جانب آخر من جوانب الوصف الطريف تتضح ملامح البراعة، ومظاهر السحر في قصر الأمير عبدالرحمن الظافر بن ذي النون صاحب طليطلة الذي دعي إليه الشاعر الأندلسي ابن السيّد في حفل شراب فدهش لما رآه من حسن وروعة، وقال: (18)

لم ترعيني مثله، ولا ترى
أنفس في نفسي، وأبهى منظرا

إذا تردّى وشيه المصورا
من حوك صنعاء، وحوك عبقرا

ونسج قرقوب ونسج تسترا
حلت الربيع انطلق فيه نورا

كأنما الأبريق حين قرقرا
قد أم لثم الكأس حين فغرا

كأنما مع عقيقاً أحمرا
أوقت من رياه مسكا أذفرا

لو أن كسرى رامه أو قيصرا
هلل إكبارا، له وكبرا

وبالتأمل في الأبيات السابقة يتبين المزج بين الملامح الجمالية المنقوشة وقيم المديح الموجه للأمير في طابع محبوك يتسم بحسن التخلص، ودقة التصرف في وجوه الكلام. أمّا فضيلة التميز في هذا الفن من الشعر الأندلسي فقد قصرت على ابن حمديس الصقلي الذي فاق في وصف القصور والأبنية جميع معاصريه حتى قال عنه صاحب نفح الطيب: «الحسن والإحسان يقادان في أرسان لعبدالجبار بن حمديس... ذي المقاصد الحسان خصوصاً في وصف المباني، والبرك، فما أبقى لسواه حسناً، ولا ترك»(19)

ويتحقق هذا الرأي في وصف ابن حمديس

لقصر المعتصم بن أبي صمادح حين قال:([illegible])

لقصر لو أنك قد كحلت بنوره
أعمى لعاد إلى المقام بصيرا
واشتق من معنى الحياة نسيمه
فيكاد يحدث للعظام نشورا
نعيت مصانعه على الفرس الألى
رفعوا البناء، وأحكموا التدبيرا
ومضت على الروم الدهور وما بنوا
لملوكهم شبهاً له ونظيرا
أذكرتنا الفردوس حين أريتنا
غرفاً رفعت بناءها وقصورا
أبصرته فرأيت أبدع منظر
ثم انثنيت بناظري مسحورا
وظننت أني حالم في جنة
لما رأيت الملك فيه كبيرا

وفي وصف ابن صمادح تعلق شديد بالحسن، وشغف به، وذلك التعلق جعله يحيط معاني الإطراء والتدبيج في تضاعيف قصيدته التي حاول من خلالها تصوير قصر الأمير، والارتفاع به عن كافة الأبنية في صور خيالية فاقت حدود الواقع مما يؤكد رقي الذوق عند الشاعر، وصفاء الملكة واندفاعها بالموهبة الخاصة إلى حد كبير.

وأما معاصره ابن عمار فإنه خصص وصفه للقصر القرطبي المعروف بـ الدمشق، وهو قصر منيف شيده بنو أمية. فقال عنه:([illegible])

كل قصر بعد الدمشق يذم
فيه طاب الجنى، وفاح المشم
منظر رائق، وماء نمير
وثرى عاطر، وقصر أشم
بت فيه، والليل والفجر عندي
عنبر أشهب، ومسك أحم

وبهذه الطريقة تناول ابن عمار قصر الدمشق وصفاً وتلوينها محاولاً توضيح معالمه، ومظاهر حسنه، وروعته حتى يبدو جميلاً في عيون الناس الذين يتأملون هذا الوصف الشعري ويطلبون التطرف فيه.

وقد حظي القصر المبارك الذي أنشأه المعتضد بن عباد بإشبيلية للبناء ولابنه باهتمام الشاعر عبدالجليل بن وهبون ووصفه. فقال:([illegible])

ألا ربع المدى يهمي به ويصوب
ومغنى العلا، تأوي له وتئوب

وفي إطار وصفه، وتتابع التصنيف. قال:([illegible])

فيا أيها القصر المبارك لا تزل
وأنت حبيب للحظوظ قريب
ويا أيها الملك تحوز تحويه
ليشرع كوب ويشار عكوب
أسرته مرج اللحظ من طرف ناظر
عزاء الوعي في ناظريه عجيب
ستنظره أم النجوم تحته
لها كوكب لا حسان عنه غروب
محيط بما أحببت من كل صورة
تروقك حتى شكلهن غريب
ومن حيث ذرى السموك كأنها
فأزيد روض الحزن وهو خصيب
إلى طرز تحكي أصائل ملكه
تكاد بأنداء النضار تصوب
ومن مرمر أجلاه رونقه لمها
فأحطأ فيه اللحظ وهو مصيب

ويخضر عليه للرياحين فتية
كيمناك مخضر البرود لجوب
لئن كان مكظوماً كغيظك إنه
كعرضك مصقول الأديم خشيب

على أن وصف الشاعر ارتكز على معان طريفة جعلها وسيلته لمدح الأمير والثناء عليه، والتنويه بما شيّده، فالقصر المبارك يعدّ أعظم الأبنية وأفضلها لانفراده بمظاهر جمالية نادرة، وزخارف طريفة، ونقوش وتماثيل رائعة من مرمر ونحوه.

وفيما يختص بالخضرة والنماء، وكثرة الأشجار والأزهار في قصور الخلفاء فقد عني بها الوزير الشاعر أبي عبدالله بن زمرك حين نزع إلى وصف نزهة من نزه الأمير ابن الأحمر بقصر السلطاني بغرناطة. فقال: [٢٤]

يا قصر شبديل وربعك آهل
والروض منك على الجمال قد اقتصر
لله بحرك والصبا قد سردت
منه دروعاً تحت أعلام الشجر
والآس خفف عذاره من حوله
عن كل من يهوى العذار قد اعتذر
قبل بثغر الزهر كف خليفة
يغنيك صوب الجود منه عن المطر

وهناك بعض الشعراء الذين نوهوا بدور واسعة حسنة أعجبوا بها، فحظيت بعنايتهم، ووصفهم، ومن بين أولئك ابن حمديس الصقلي الذي وصف داراً بناها المعتمد بن عبّاد. فقال: [٢٥]

يا حبذا دار قضى الله أنها
يجدد فيها كل عز، ولا يبلى
مقدسة لو أن موسى كليمه
مشى قدماً في أرضها خلع النعلا
إذا فتحت أبوابها خلت أنها
تقول بترحيب لداخلها: أهلا

وقد كشف ابن حمديس شرف مقامها، وعظمة منزلتها بين الدور، والأبنية المشيدة إلى جوارها، فنوّه بفضائل أهلها الذين جعلوا أسباب الراحة والسكون من نصيب زوّارها، واستعان في تنويهه بتلك الفضائل النادرة بصور بيانية ملائمة مكنته من الاقتراب من الواقع، وتوضيح ملامحه.

ومن جانب آخر أشاد الشاعر أبي صخر القرطبي بديار آل عبّاد التي شيدها العباديون بحاضرة ملكهم مدينة أشبيلية، وهو في وصفه لها حذا حذو ابن حمديس، وتمثل طريقته، ولكنه كان متحسراً لفراق أهلها الذين كانوا يسكنونها، فقال: [٢٦]

ديار عليها من بشاشة أهلها
بقايا تسرّ النفس أنساً ومنظرا
ربوع كساها المزن من خلع الحيا
بروداً، وحلاّها من النور جوهرا
تسرّك طوراً، ثم تشجيك تارة
فترتاح تأنيساً، وتشجي تذكرا

ومما هو جدير بالذكر أن رثاء الديار المهجورة التي نزح عنها ساكنوها لون مستقل من ألوان الشعر الشائع آنذاك، ويكشف ذلك وقوف الوزير الأديب أبوحزم بن جهور على آثار الأمويين التي تقوضت أبنيتها، وأضحت أطلالاً، ورسوماً بالية. فقال: [٢٧]

قلت يوماً لدار قوم تفانوا:
أين سكانك الكرام علينا؟

فأجبت: هنا أقاموا قليلاً
ثم ساروا... ولست أعلم أينا!

ومن المعروف أن المشارقة سبقوا إلى وصف القصور والدور وبكاء أطلالها، ولكن الأندلسيين تفننوا في أساليب الوصف وابتكروا لهم طريقة في صوغ موضوعاته، ومعانيه، وصوره.

وقد تباينت طرائق الشعراء في الإشادة بالقصور المنيفة، والأبنية الشاهقة، وتعددت في تضاعيف قصائدهم ملامح التصوير، والتخييل مستقصين بقدر كبير في الوصف والإشادة بفنون العمارة، وهندسة البناء، والزخرفة الأنيقة، والنقش البادي، ومن أبرز الشعراء المجيدين في هذا الفن، ابن حمديس الصقلي، وعبدالجليل بن وهبون، وأبو عبدالله الحداد، وأبو الحسن الشعري، وابن عمار، وأبو الحسن البكري، والأمير الشاعر المعتمد بن عباد، وغير هؤلاء كثير من أهل الشعر الذين تباروا بجودة الوصف والتفوق فيه.

(٢) وصف النوافير والبرك:

يعد هذا اللون من الوصف من أبرز الألوان الشعرية التراثية عند المشارقة وبخاصة في عهد العباسيين الذين عرفوا بتفننهم في مجال العمران، والتشييد وتنافسهم في بناء القصور، والدور، والبرك، والنوافير التي يلحقونها عادة بقصورهم، ويحسنون تشكيلها، وزخرفتها، وينفقون عليها المال بسخاء.

وقد عني الأندلسيون بجمال العمران، فأولوا قصورهم عناية مخصوصة وألحقوا بها النوافير والبرك والرياض الوارفة حذو المشارقة الذين سبقوهم في هذا المجال، ولكنهم تفوقوا على مظاهر عمرانهم، فالتحفت قصورهم مسحة جديدة من الزخرفة، وإحكام البناء، وهندسة المعمار متفوقين في عملهم لمهارة أهل البلاد، وبراعتهم في فنون الزخرفة والنحت والعمارة.

وقد نجح الأمير المعتمد بن عباد صاحب إشبيلية، بموهبة أدبية نادرة، وذوق جمالي رفيع، وشاعرية متدفقة، وهو يصف لنا نافورة قصره، فيقول:(١٠)

ولربما سلّت لنا من مائها
سيفاً، وكان على النواظر مغمدا
طبعته لجناً فذابت صفحة
منه، ولو جمدت لكان مهندا

وفي هذين البيتين وصف المعتمد حركة الماء في نافورة قصره مبدعاً بصورة جمالية تستعار فيها السيف المصقول لبيان الطبيعة الجمالية للمشهد الحسي والاقتراب منه.

أما ابن حمديس الصقلي فإنه أعجب ببركة يتدفق نهر تتدافع فيه ... فتتطاير لبهاء مشهد، وتلك الملامح الجمالية ... وهيمنت على مشاعره، فقال:(١١)

وزرقاء في لون السماء تشبهت
تحسبكها ريح تهب مع الفجر
يشق حشاها جدول متكفل
بسقي رياض أنبتت حلل الزهر
كما طعن القناة في الحرب دارعاً
بحد سنان الخصر منه إلى الخصر
يريك رؤوساً منه في جسم حية
تنساب من خدش في حدائقه تخضر

وكان ابن حمديس من مداح الأمير المعتمد،
حيث ... في مجلس ...

وقد وصف بركته التي أنشأها بالصمادحية. فقال: (٣٠)

كأن انسياب الماء في صفحاتها
حسام صقيل الحد سُلّ من الغمد
نفورية فــوارة مســـــتديرة
لها مقلة زرقاء موصولة السهد
ترى بها كأساً كأن حبابها
حباب سقيط الطل في ورق الورد

وقد تناول ابن صمادح في الأبيات الثلاثة تساقط المياه من النافورة مشبهاً لها بالسيف الذي جُرّد من غمده، وهذه الصورة شائعة بين الشعراء غير أنه أتى بصورة فريدة عندما جعل النافورة مقلة زرقاء مؤرقة للدلالة على تدفق الماء باستمرار من ثقبه المخصوص.

وأما الوزير الحكيم أبو محمد المصري فإنه وصف البركة التي تقع في قصر طليطلة، وذكر القبة المضروبة فوقها. فقال: (٣١)

شمـــسية الأنساب بدرية
يحار في تشبيهها الخاطر
كـــأنما تعامـــون بدر الدجى
وهي عليـــه الفلك الدائر

ومن أجمل الوصف ما جاء على لسان ابن حمديس الصقلي أثناء تنويهه ببركة قصر المنصور بن أعلى الناس التي برع الصناع في تماثيلها، والأشجار المصنوعة من ذهب وفضة على جوانبها ترمي فروعها بالمياه، والأسود القاذفة الماء على حافتها تبدو في أنصف منظر، وأحسن تصوير، وفي كل تلك المناظر يقول: (٣٢)

وضراغم سكنت عرين رياسة
تركت خرير الماء فيه زئيرا
فكأنما غشى النضار جسومها
وأذاب في أفـــواههـــا البلورا
أسد كــأن سكونها متحرك
في النفس لو وجدت هناك مثيرا
وتذكــرت فــتكاتهـــا فكأنما
أقــعت على أدبارها لتثــورا
وبديعة الثمرات تعبر نحوها
عيناي بحر عجائب مسجورا
شجرية ذهبية نزعت إلى
ســحـــر يؤثر في النهى تأثيرا
قد صولجت أغصانها فكأنما
قنصت لهن من الفضاء طيورا

ووصف الشاعر أبو الحسن بن هارون الشنتمري بركة مائية في حديقة غناء بشنتمرية. فقال: (٣٣)

وحديقة شرقت بفعم نميرها
يحكي صفاء الجو صفو غديرها
تجري المياه بها أسود أحكمت
من خالص العقيان في تصويرها
وكأنها أسد الشرى في شكلها
وكــأن وقع الماء صوت زئيرها

وفي أبيات الشنتمري وصف مباشر لمنظر المياه المتدفقة التي تقذف بها الأسود نحو الأشجار والنباتات بالحديقة، وقد استخدم تشبيهاً مناسباً في بيته الثالث لإبراز فنه الشعري، ولتجسيد واقع البركة المتحركة في بيان.

وفي إطار الوصف الطريف ارتجل ابن ظافر أبياتاً ثلاثة في صفة ماء لفتت نظره إليها. فقال: (٣٤)

أبدعت يا ابن هلال في الصفة
جــدت محــاسنهــا ما لم يعهــد

عجباً لأمواه التماثيل التي
فاضت على فارتجها المتوقد
فكأنهن صوالج من فضة
رفعت لضرب كرات خالص عسجد

ومن النواعير البديعة التي نوّه بها الشعراء ناعورة قصر المنصور بن أبي عامر في قرطبة، وقد ذكرها وزيره وكاتبه الشاعر أبو مروان الجزيري، فقال:(٣٥)

وتوسطتها لجة في قعرها
بنت السلاحف ما تزال تدفق
تنساب من فكي هزبر لم يكن
ثبت الجنان فإن فاه أخرق
صاغوه من ند، وحلو صفحتي
هاديه محض الدر فهو محلق

على أن هناك اهتماما ملحوظا بصهاريج الماء التي تنافس الوجهاء، والسادة الميسورون في إنشائها بدورهم وحدائقهم، وقد حفل الشعر الأندلسي بشواهد مؤكدة للعناية بتلك الصهاريج المائية ورعايتها. ومن بين الشعراء الذين أشادوا بها في آثارهم الشعرية، الكفلدي حين قال:(٣٦)

وصهريج تحار به لحسنا
يذاب، وقد يذهبه الأصيل
كأن الروض يعشقه فمنه
على أرجائه ظل ظليل
وتمنحه أكف الشمس عشقا
دنانيراً فمنه لها قبول
إذا رفع النسيم الحجب عنها
فحينئذ يكون لها سبيل

وأما الأعمى التطيلي فإنه أعجب بأسد مصنوع من نحاس يقذف ماءً من فيه في روضة مزدهرة، فقال:(٣٧)

أسـد ولو أني أنا
قشته الحساب لقلت صخره
فكأنه أسد السما
ء يمج من فيه المجرة

وقد تنوعت صور الوصف الشعري لوسائط المياه، وأدواتها فتغنى الشعراء بالرياض ومصادر ريها من سواقي وصهاريج، وبرك ونوافير ودواليب ونواعير، ونحوها، وأكثروا من التنويه بملامح البناء، والتنظيم فيما يتعلق بمنحفات القصور والأبنية الشاهقة التي تنافسوا في إنشائها وتنسيقها، وكان لهم فضل السبق في عمارتها، وتحسين رونقها بين العالمين.

وقد ثبت من خلال استجلاء الملامح الأدبية والفنية لطائفة الأشعار التي اشتمل عليها هذا العمل الأدبي أن مظاهر العمران، والترف الحضاري، وأسباب الرفاهية والسكون كانت من أظهر السمات والميز التي اختصت بها حواضر الأندلس في عهدها الطائفي، وتأكد نشاط الشعراء وارتباطهم بالبلاطات، وتنافسهم في فنون المديح من أجل جمع المال لما ظهر في الإمارات الإسلامية آنذاك من عبث وتهتك ومجون، غير أن نهضة الشعر كانت مقرونة بانشغال ملحوظ باللهو، وانصراف متعمد من الخلفاء والوجهاء عن أمور السياسة، والسلطان، وهذه الأوضاع أتاحت للنصارى الأسبان فرصة النيل من الأمة وعقيدتها بتدبير الخطط العدوانية الموصلة إلى بث الفتنة، وإشعال نار الخصومة والنزاع بين الطوائف المتطلعة في شرق الأندلس، وغربها حتى تتهيأ السبل لاجتياحها، وغزوها بيسر، وسهولة ■

دراسة

الدوائر المتقاطعة

بحث في تداخل فن الشعر مع غيره من الفنون المعاصرة

د . وليد منير*

بالرغم من كون الشعر واحداً من فنون القول التي تضرب بجذورها في عمق التاريخ الإنساني، فهو يبدو بحاله من طبيعة تصويرية وطبيعة إيقاعية معاً ذا نصيب وافر من ثروات الفنون الأخرى، قديمها ومحدثها، لأن التصوير والإيقاع يمثلان عمودين رئيسيين في صرح العدد الأكبر من هذه الفنون، هو ما أدركه القدماء حين قالوا، دون أي شعور بالانحياز، إن الشعر أبو الفنون. وعندما كتب هيدجر إن الشاعر يقول المقدس، وإنه ينطق الكينونة، كان ثمة شعور ما، خفي ولكنه صلب وثابت، بأن جزءاً من قداسة الشعر ينبع من قدرته على احتواء الوجود، وأن هذا الاحتواء ينبع من طبيعة الإحاطة الكلية بأكثر من مجال أو حقل جمالي. وهو نفس ما أوحت به إلينا أعمال فيلسوف عظيم كباشلار حين اعتمد على تحليل النصوص الشعرية وتأويلها في صياغة رؤية نافذة عن أبعاد الإدراك الإنساني للعالم والأشياء، زماناً ومكاناً وأحداثاً، فكأنه قد عبر بذلك عن عمق الإيمان القديم بقوة الفعل الشعري في إبراز الكينونة وتأكيدها.

إن ثنائية الصوت والحرف في اللغة هو ما يفتحها على الزمن والمكان، على الموسيقى والتصوير، وهو ما يمد أبعادها إلى فضاء رحب تجاوز فيه هذه الأبعاد نفسها بما تحققه من «استعارة موسعة».

ليس من الصعب أن نتبين إدراك الشعر نفسه لهذه العلاقة الحميمة التي تربط بينه وبين الفنون البصرية والفنون السمعية على حد سواء، فقد عمد «جيوم أبولونير»، مثلاً، في كثير من قصائده إلى التوحيد بين الكتابة والرسم كأنه يجعل منهما شيئاً واحداً (ملحق (١)).

وهو يفيد، كما لاحظت جوهانا دروكر من حيلة الحركة والإزاحة بما هي تأثير بصري [١]. وفي ديوانه «العقل يتنفس في المكان كله» يقوم «ألن جينسبرج» برسم نوتات موسيقية لقصائده، مقطعاً كلمات القصيدة نفسها وفقاً لتقسيم إيقاعي تختص به العلامات الموسيقية كما نرى في قصيدة «REEF MANTRA» التي تقول:

قنديل البحر الأزرق

المَحّارة البنفسجية

خيار البحر

* ناقد وباحث مصري

مد المرجان.... (ملحق (٢))

والعنوة نوع من السمك الأوروبي أما خيار البحر فهو حيوان بحري من قنفذيات الجلد.

والمهم أن القصيدة الموسيقية تحاول أن ترسم، هنا، من خلال أسلوب (التجميع) وحدة لوحة تتشكل فيها علاقات العناصر اعتماداً على الإيحاء. ولا ننسى، أيضاً دور اللون في عملية الإيحاء (الأزرق- البنفسجية) ولا دور الملامس (خيار البحر- المرجان) بما فيه من نتوء وشوكية.

إن السر الذي يربط بين الجسد البحري وانحدار الصخور الناتئة فيما يشبه الحرف REH) وهبوط الكائنات المائية فوق السلم الموسيقي هو الذي يفتح الروح على أفق التراسل الحسي والوحدة المكونة عبر تعبير إنساني كلي.

وإذا انتقلنا إلى الشعر العربي لاحظنا تفنن كثير من الشعراء في اللعب على الوحدة الموسيقية للبحر الشعري بغرض توليد نوع من الترجيع والصدى الإيقاعيين. كما أن تقنية التدوير الحديثة (وإن كان لها في الشعر العربي القديم جذورها) تثري الإحساس النغمي حين تطيح بالوقفات البينية لتجعل من القصيدة دفقة صوتية واحدة. وقصيدة (كحول) لسعدي يوسف خير مثال على ذلك، فالتدويم المتعاقب في أسمي المكان: (صيدا- صور)، يكشف عن حيلة بارعة في ترديد الوحدة الموسيقية كأن الشاعر يقول:

مفاعلتن، مفاعلتن، مفاعلتن.

تتكشفين مدينة تجد القرنفل فجأة في لعبة العضلات... بحر غير منتسب لذاكرة ومعنى، والعمائر تحتمي في رعدة الطيران بالأزهار والشرفات صيدا- صور- صيدا- صور- صيدا- صور....

أي الموج تمسك في الشواطيء! لغة الصياد حين يجيء! لون الماء أسماكاً! أم القفل المخبأ في اتحاد البحر والأفق الملبّد! أم هدير محركات: خائفاً... أم نبضة في القلب ضد القلب!

صيدا- صور صيدا- صور صيدا- صور...
نعرف أننا الشهداء والغرقى، ولكنا لأجل الثوب والأشجار نرقص أننا الشهداء والغرقى. ونرفض أن نكون حمامة في ساحة الإعدام. أن تتحلل الأقدام ماءً...

يا سماءً في يدي ويا بلاداً فاتلفني كي أراها خارج الذكرى:

أقول... مدينة في الرسم أنت. وقرية بين الطباشير الملون في حقيبة مصطفى وجيوب مادونا.

أقول لشرفة بيضاء:
أن البحر أوسع من قرنفلة.
أقول لمن تحب الزعتر البري بالليمون:
إني أصطفيك أصابعاً تحت القميص القطن:
صيدا- صور- صيدا- صور- صيدا- صور
صيدا- صور- صيدا- صور- صيدا- صور
صيدا- صور- صيدا- صور- صيدا- صور

كذلك يتم تشكيله لحرف الميم في قصيدة (إذن يزدهر هذا الوطن بالبترول والديناميت) حس حس قريب من حس أبولونير بأهمية التأثير البصري، وفاعلية دلالته. «**أليس لنا أن نجعل الميم إلى اللون هكذا:**

م

م م م م

م م م م م م

م م م م م م م م م م م م م م

م م

م م

م م

م م

م

م

من ؟ من ؟ من ؟ من ؟ من ؟ من ؟ من ؟ من ؟
من ؟ من ؟ من ؟ من ؟ من ؟ من ؟ من ؟
ليس لنا أن نكتب مرثية للعراق....،

لم يكتف الشعر بتأكيد العلاقة بينه وبين فن الرسم على مستوى الإيحاء البصري، بل خطا، كذلك، خطوة أبعد حين اقتنص العلاقة بينه وبين فن السينما من خلال كتابة المشهد الحركي على نحو يثير العين الداخلية للمتلقي (وأنا أعني بالعين الداخلية هنا إبصار التعبير اللغوي الذي يركز على الوصف كما لو كان مشهداً سينمائياً متحركاً فوق شاشة بيضاء بالفعل)، ويدفعها إلى متابعة سلسلة الحدث غير المرئي بوصفه فعلاً مرئياً.

يعد (المشهد الأخير من فيلم Z) من قصيدة (جيرنيكا أو الساعة الخامسة) لأحمد عبدالمعطي حجازي مثالاً ممتازاً على ذلك.

كان نُوّاب الأقاليم يشدُّون على الأعين ظلَّ القبعات
السود في خوفٍ فكاهي
ويتسلّون في الليل فرادى
تلك سياراتهم مذعورة تمرقُ كالفئران
في منعطف الوادي الذي يمتدُّ مثل الأفعوان
والرئيس الاشتراكيّ على سجّادة البهوِ
بنظّارته، شيخ وحيد
هجرته هيبة المنصبِ
والحراس قتلى حوله
والدم ما زال طرياً
وجنود الانقلاب الجامدو الأوجه
يلقون على جثته القمص
ويصطفّون كالأعمدة الجوفاء في البهو
ولن تمضي سوى بضعة أيام
وتأتي فرق التنظيف كي تغسل هذا الدم بالماء
وتمحو من على الجدران
آثار الدخان!

أما قصيدة المسرح التي تنطوي على الصراع المحسوس والحوار معاً فأبلغ مثال لها ديوان أدونيس (المسرح والمرايا) وهي تختلف - فيما أرى - عن القصيدة الحوارية التي يمثل الحوار وحده نسيجها المصغّر كما نلاحظ - مثلاً - في المقطع الثاني من قصيدة لمحمد عفيفي مطر:

قالت له: من أنت؟
قال لها: أنا نواة صلبة ناشقة في ثمرة الأيام،
قالت له: ماذا يلين قشرتك
ويضرب السكّر فيها والعناصر الأرضية الرهّابة؟!
قال لها: لن أبدأ السفر
بين عروق القلب والتهذين
وأن تعلميني لعبة السيف وشهوة الغرق.

وتختلف قصيدة المسرح، أيضاً، عن القصيدة

القصصية التي تقترب من قصيدة المشهد السينمائي كثيراً باحتوائها على عدة مناظر يربط فيما بينها السرد كما هو الحال في قصيدة محمود درويش المشهورة (كتابة على ضوء بندقية).

تعمل النصوص الشعرية، إذن، بتعبير «جيروم ج. ستجان» على عرض ممارساتها الخاصة لتضع هذه الممارسات في الأمام بما هي موضوع للانتباه [1]، وذلك لأننا لا نستطيع أن نحصل على الفن بدون مقاومة في العادة كما يقول «وليم موريس».

والنظر إلى جسد القصيدة المعاصرة بالتنويعات الموجودة بين أجزائها على مستوى الفراغ والكتلة يجعلنا نربط بينها وبين فن النحت، فثمة ما هو بارز وثمة ما هو غائر، بل ثمة مقاييس وتكوينات مختلفة كذلك في هذا الجسد، ومن السهل أن نلحظ تنافر النسب بقدر ما نلحظ الحركة داخل الثبات في قصائد عدة. ونأخذ شاهداً على ذلك قصيدة عبدالوهاب البياتي (قصيدة) من ديوانه (كتاب البحر).

تتشكل القصيدة بتكويناتها المتباينة بين الفضاء والعمود الشعري والتفعيلة، وتتجلى - إذا نظرت إليه من زوايا رؤية متعددة - على أنحاء متعددة كالتمثال الذي نتأمله تارة من أمامه، وتارة من خلفه، وتارة ثالثة من مواقع جانبية. والعنوان نفسه يعطي لمتأمله هذه السمة الأيقونية وكأن الشاعر يتحدث عن «موناليزا» من صنع يديه أو ... مقدسة. وفي المقطع الرابع عشر تشي ... الشعرية ذاتها بهذه العلاقة:

قلبي: هرم خوفو الكبير
أراك تضطجعين في مقصورته الملكية
ماسةً مشعةً منذ آلاف السنين
وأنا عبدك أقبل يدك
وأحرس كنوزك الإلهية
وأرعى الغزلان في حدائق قصورك
الغارقة في النور.

إن الشعر، على هذه الحال من التشرب النوعي، يبدو حاوياً خصائص فريدة من الفنون الأخرى كافة، بل ربما يبدو أنه يواجهها، وأنه يستنفر وعيه - بقوة - إزاءها، وأنه يحقق ما يسميه «رولوماي» بالشجاعة الخلاقة حيث يكتشف أشكالاً جديدة، ورموزاً جديدة، ونماذج جديدة يمكن أن يشيد عليها مجتمعه [2].

لعل التحدي الكبير القائم أمام الشعر في عصرنا هو اكتساب الفنون المعاصرة كالسينما والتليفزيون والأوبرا مزيداً من التأثير في مجموع المتلقين للفنون. والكلمة في هذه الفنون المحدثة آلة من آلات كثيرة متعددة، والحوار وسيلة واحدة من وسائلها، ولعلها - كذلك - قد وسعت مفهوم الشعرية ليتجاوز اللغة، وجعلت منه سياقاً أو حالة مركبة. والشعر - بالرغم من كونه أباً قديماً للفنون كما يقال - أصبح، في مواجهة هذه الفنون الجديدة، مهدداً بالانحسار. ومن الواضح كونه أدرك أن عليه استعارة بعض خصائص هذه الفنون وتقنياتها داخل نسيجه الجمالي لكي يتطور ويستمر ويؤثر.

وقد بادر صلاح عبدالصبور ومعين بسيسو، مثلاً، بإعادة الالتحام القديم بين المسرح والشعر. وقدم سعدي يوسف ما يسمى بالقصيدة التليفزيونية، وهي التي تتشكل في برنامج تلفزيوني شعري وتعتمد الدرامية محوراً لبنائها

كما في (أبراج في قبعة سكر) من ديوان (قصائد مرئية) حيث يحتوي البرنامج على ثلاث مناظر وأربع شخصيات (السندباد، وسلمان، وجابر المسعود، وابن عم الشيخ) فضلاً عن المذيع والجوقة وفلاحين، مع استخدام بعض المؤثرات الصوتية.

وليس هناك ما يمنع أن يلتحم الشعر المكتوب للأطفال، كذلك، مع فن تحريك العرائس فوق المسرح. ولصلاح جاهين تجربة رائدة في هذا المجال الخصب (الليلة الكبيرة) حيث تحدو هذا العمل إمتاع الصغار إلى إمتاع الكبار في الوقت نفسه.

تحاول هذه المبادرات العملية التي يقوم بها الشعر في عصرنا، لإعادة تأسيس مكانته بما هو فن عريق، أن تفتح حساسية التلقي عند الجمهور بدءاً من تقاطع دائرته مع دوائر الفنون الأخرى المحببة لدى ذلك الجمهور.

إنه، هنا، يجدد وظيفته التاريخية الاجتماعية، ويضيف إلى أبعاده الأصلية أبعاداً جديدة تأسيساً على تعدد المتطورات النوعية للاتصال الجمالي، والنص، تبعاً لذلك، هو شكل عام لتحول اللغة إلى فاعلية توصيلية اجتماعية كما يقول س. ي. شميت (١).

بيد أن الشعر - في الحقيقة - لا يرسم حدوده الأخيرة بالقصيدة التي تنمو وتتطور وتجدد نفسها عبر إمكانات الفنون الأخرى فقط، ولكنه يرسم حدوده وراء ذلك... ربما في هذا الفضاء الذي تمد إليه الفنون الأخرى، أيضاً، حدودها عبر إفادتها من فن الشعر. وهنا يأتي دور «الشعرية» بوصفها مجالاً للتداخل غير المحدود، وكثيراً تشيع فيه العلامات المشتركة التي تستمد أشكالها من فنون متعددة. يبدو أن جوهر الشعرية ينبع من تناسب خفي بين التباينات كما لاحظ ذلك سابقنا.

وإذا كان محتوى مفهوم الشعر غير ثابت، إذ أنه يتغير مع الزمن، فإن الوظيفة الشعرية أو الشاعرية - هكذا يكتب جاكوبسون - عنصر فريد لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى (٢).

إن ظهور المُدرك في ذاته، بوصفه قيمة خاصة مهيمنة في بنية مركبة، هو الشعرية أو الشاعرية كما فهمها جاكوبسون.

لنا إذن، أن نتأمل عن كثب هذه الوظيفة الشعرية التي تعمل تحت السطح القريب في لوحات «دي كيريكو»، وموسيقى «شوبان»، ومسرح «آرتو»، وسينما «فلليني»، وفلسفة «نيتشة»، ومقاربة «بارت»، و«باشلار» النقدية والمعرفية. سوف ندرك حينئذ، أن الشعرية عمل العقل والروح معاً، الفكر والعاطفة، وأنها ربما كانت تمثل النسيج الحي لكل ما هو جدير بالتلقي الذي تنداح فيه المتعة عن عمق الوعي، ويتداح فيه عمق الوعي عن المتعة.

وإذا كان الشعر بوصفه مفهوماً هو الذي يعكس الآنية بما هي القيمة النسبية للتاريخ المتحول، فإن الشعرية بوصفها وظيفة هي التي تعكس تآلف التقابلات في مستوى منفصل عن الزمن. وشعرية الشعر - تأسيساً على ذلك - هي القيمة المطلقة التي تكشف عن جوهرها في قلب الآنية بوصفها قيمة نسبية. وفي هذه المفارقة الأصيلة نستطيع أن نفهم كيف يتجذر الشعر بما

هو اكتشاف الحقيقة عن ذاتها.

نستطيع أن نقول إن الشعر يستدل على نفسه، دوماً، عبر فضاء من العلاقات التي تحدد سياق عناصره من ناحية، وتقترح سياق هذه العناصر مع غيرها من عناصر الفنون الأخرى من ناحية ثانية، وهكذا، فإن تعدد العلاقات يضاعف المشاهد بصورة من الصور لأن هذا التعدد هو المشاهدة من وجهات نظر مختلفة (٦). وإذا كان (التكثيف) قانوناً داخلياً من قوانين الشعر، فإن (التوسيع) تقليد فلسفي من تقاليد علم الفكر. ولا بد، هنا، أن نربط بين قوانين الفن وتقاليد المعرفة لكي نفهم مغزى الحراك التاريخي للممارسات الجمالية، ونقرأ مخططات هذا الحراك.

إن ثمة دوراناً للكلامات كما يقول بارت ولكن ثمة، أيضاً، دوراناً للتآلفات والتقابلات النوعية في المعرفة الجمالية. ويمثل ما تجري انعطافات الكلام على الكلام في مجرى متسع، تجري انعطافات التآلفات والتقابلات النوعية في المعرفة الجمالية على بعضها البعض شاقة مجالاً مماثلاً. وإذا كانت الحدود التي تمثل فواصل بين الأنواع الجمالية تلين أو تشف فهي لا تنقطع ولا تمحى، لأن انقطاعها (وإن كان ذلك طموحاً للبعض) يعني انهيار المفهوم في ذاته، واختزال الوظائف في وظيفة واحدة.

يقول الشاعر الألماني (هولدرن): إن ما يبقى على الأرض هو ما يؤسسه الشعراء، وهذا التأسيس الجديد للشعر هو توسيع المكون التركيبي له بحيث يقوم التأليف أو التصادم، بعد ذلك، بتنظيم محتوى هذا المكون التركيبي تنظيماً خاصاً يحتفظ للشعر بدائريته حول ذاته.

إن مرجعية الشعر قد اتسعت، وهو نفسه قد أصبح مرجعية أكثر اتساعاً لغيره من الفنون. وفي هذه الجدلية الدؤوب نستطيع أن نرى مستقبلاً خصباً للحوار بين الكلمة والخط والنغمة واللقطة والحركة، أي حواراً بين العلامات كلها في كون ما فتىء ينشد التواصل بين مناطق المعرفة ليمنح نفسه معنى أشد ثراء، واستمراراً أكثر قوة ■

هوامش

(١) JOHANNA DRUCKER, THE VISIBLE WORD, UNIVERSITY OF CHICAGO, CHICAGO, USA, 1996, P. 166

(2) JEROME J. MCGANN, THE TEXTUAL CONDITION, PRINCETON UNIVERSITY PRESS, NEW JERSEY, 1991, P.10-11

(٣) روللو ماي، شجاعة الإبداع، ت: فؤاد كامل، دار سعاد الصباح للنشر، الكويت/ القاهرة، ١٩٩٢، ص ٢٤، ٢٥.

(٤) روبرت هولب، نظرية التلقي، ت: د. عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٩٤، ص ٢٧٨.

(٥) رومان جاكوبسن، قضايا الشعرية، ت: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٨، ص ١٩.

(٦) جاستون باشلار، العقلانية التطبيقية، ت: د. بسام الهاشم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص ٢١٨.

ملحق (١): قصيدة VISEE، جيوم أبولينير

ملحق (٢): قصيدة BEEF MANTRA، آلن جينسبرغ

مستويات التلقي في الشعر الجزائري

د . خيرة حمر العين *

تكريس الطابع النضالي

إذا كان النقد بمفهومه الشامل هو حركة تأمل في متغيرات الكون وتحولات المجتمع فإن النقد الأدبي لا ينفصل عن هذه الحركة. غير أن المادة التي يعتمدها موضوعاً له لا تؤخذ على أنها مادة جاهزة وإنما تعتبر شكلاً متغيراً في قلب التاريخ يتضمن نفس متغيرات الوجدان الذي أبدعه والسياق الذي أنتجه.

إن النص في ضوء هذا التصور ليس بنية مغلقة يستلمها الناقد فيشرع في تصنيفها إلى جيد ورديء وصادق وغير صادق... وغيرها من التصانيف وإنما هي حصيلة عدم اكتمال يتطلع القارئ إلى استكمالها بغرض وصل الواقع بالممكن والرمزي بالأيومي وليس بقصد فصلهما. لذلك كانت تجربة التلقي تطلعاً أسمى لفهم العلاقة الكامنة في مستويات التعبير وعلاقتها الدلالية والتركيبية في إبداع المعنى من جهة وفي مستويات التلقي التي تعمل على فض مغاليق تلك العلاقة وتفعيلها وفقاً لاستراتيجيات تأويلية تعتمد بالدرجة الأولى على استقراء الرموز وتأمل الصور.

ولقد أسهم التذوق الفني في تطوير مشاعر التلقي لدى القراء بوصفه استجابة وجدانية لمؤثرات الجمال الخارجية واهتزاز الشعور في المواقف التي تكون فيها العلاقات الجمالية على مستوى رفيع فيتحرك لها وجدان الإنسان بالمتعة والارتياح وفي نفس الوقت يعني الذوق استهجان القبح ولفظه، والتحرك نحوه لتحويله إلى جمال يمتع الإنسان... أي أن الذوق حركة ديناميكية فاعلة للتأثر والتأثير بمواقف الحياة التي يلعب الجمال فيها دوراً إيجابياً[1] وربما انطبعت في وعي الإنسان صورة الجمال المثالية وارتبطت بالقيم الكمالية ولم تنحرف فاعلية التلقي عن هذا المنظور إلا بزوال الرؤية الخطية التي تكرس أحادية النمط، ويمكننا القول بأن النص بوصفه موضوعاً للتلقي يعود إلى نشأة الفن وتذوقه أما كونه تجربة للتلقي فإنه لم يحتفظ بالعمق التساؤلي الذي يخلصه من الاستجابات السطحية والانفعالات. ومن هذا أصبح فعل التلقي يخضع لشروط واعتبارات تحددها فاعلية القراءة من حيث كونها فعل إدراك لشيء مشترك يتلمس تحققه من خلال التفاعل الثنائي بين النص والقارئ، إذ لا يمكن للنص أن يحيا إلا في أفق فاعلية إنتاجه وتلقيه»[2].

ولا شك في أن أهمية هذا التصور تكمن في استكشاف الملامح الأدبية والأسلوبية التي تميز النصوص وبنى النظام الذي يؤسس لأشكال مغايرة لا

* أستاذة جامعية بكلية الآداب واللغات – جامعة وهران

تتخذ من الواقع المعطى (الوارد) مادة لها وإنما تتطلع إلى استشراف أسرار الواقع الممكن (المحتمل) بوصفه حامل نبوءات المستقبل.

ولقد طرح الواقع الجزائري مؤثرات نضالية ثورية حركت مشاعر الأدباء والشعراء فكان الشعر الجزائري الحديث في معظمه تراثاً وطنياً يعني بالحركة التحررية، وأسسا جمالية نضالية نادرة ما زالت تمثل تراثاً حياً ونابضاً يعكس بصدق جدل الثورة والواقع.

وفيما عدا تلك الجمالية النضالية فإن الشعر الجزائري في معظمه لم يؤت الثمار الخالدة لتأصيل الوجود الإنساني وتأكيد المعنى الحي للحياة، متجاوزها إلى الرغبة في البقاء التي رافقت حلم الإنسان في صياغة مثاله الأول وتحصنه بالعطاء.

ولعل قراءة أخرى لتجربة نقد الشعر الجزائري من المنظور السوسيولوجي والتاريخي قد تكون كفيلة لمسح مساحة العراء وكشف الغطاء عن المسار المتأخر لتلك التجربة التي عجزت عن تفكيك رمزية الجمال النضالي وحولتها إلى بعد اجتماعي - تاريخي لا يقول أكثر مما يقوله الواقع المعيش.

ومن نتائج ذلك التعامل أيضاً سلبية التأمل التي طغت فيها العناصر الحسية واعتبرتها المرجع الأوحد لعملية الكتابة الشعرية، وربما تكشفت هذه المسائل أكثر بإثارة إشكالية نقدية بين النص والواقع.

فما هو النقد؟ وما هي شروط تطوره؟ وكيف ينشأ ويتطور مع تطور النظم والمؤسسات؟ وهل يرتبط النص من حيث كونه أثراً مفتوحاً أم بوصفه أثراً مغلقاً؟ وكيف تنجي مسافة تلقي النصوص بذلك المستوى من الموضوعية اليقظة؟ هل تجاوزت القراءة المعاصرة الخطاب النقدي التقليدي الذي اكتفى بنقل المناهج السياقية واعتبرها نماذج قابلة للتطبيق؟ ثم كيف نتعامل مع الأثر الأدبي بخاصته وهو يتضمن أكثر من خطاب تاريخي وسوسيولوجي، وإيديولوجي وحتى نمطي؟ وهل نستطيع القول بأننا تجاوزنا مرحلة اعتبرنا فيها الأثر الأدبي انعكاساً للتاريخ النضالي؟

إن قراءة الشعر الجزائري برؤية نقدية متكاملة شيء لم ينجز بعد، وكل ما أنتجته الرؤى السابقة لم يحقق الجدل الكافي لإثارة سؤال الأدبية والمعنى الأدبي في التجربة الشعرية الجزائرية، ولعل تراجع الوعي بالمسألة الشعرية يعود لمسألة الإنتاج وعدم قدرة الفعل الإبداعي على مكاشفة الواقع.

وقد يعود ذلك إلى تعامل الشعراء مع الواقع كمادة خام غير قابلة للتحول، فعجزوا بذلك عن تجاوزه واختراقه وقد كان أرسطو محقاً في تصوره لمهمة الشاعر على حد قوله: «بأن مهمة الشاعر الحقيقي ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً، بل رواية ما يمكن أن يقع. ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ أن الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي»[٣].

وربما لاعتبارات تتعلق بالنص الشعري نفسه، لم تنجز القراءة النقدية ما نرجوه منها الآن، ونقصد بذلك أن الإبداعات الجزائرية منذ الاحتلال إلى ما بعد الاستقلال لم تتخلص من هيمنة الأساليب التقليدية والتي أسهم في تكريسها نقص المثاقفة مما لم تفسح المجال لإمكانية التفتح على العالم، وطبيعي ألا تنتج تلك الفترات - على اختلافها - فناً أدبياً لافتقادها المناخ الرؤيوي الذي يثري مخيلة الشاعر ويحدد مواقعه ليبقى الشعر مجرد دوافع وانفعالات

تصاغ في قوالب جاهزة تفتقد للحس التشكيلي والرقص، ويهيمن عليها إحساس عاطفي بالخيبة والاستلاب ومن الواضح أن بعض الرؤى المتقدمة تنكر على موضوع النص الإبداعي تداوله «الفكرة على ظاهرها وهو ما نلمسه في نصوص الشعر الجزائري التي يقل فيها التعبير بالإيحاء الجمالي في طابعه الرمزي وهي ظاهرة يشترك فيها معظم شعرائنا الذين جعلوا من واقعهم عالماً تحكمه صبغة التجريد في نقل الأحداث على علاتها ونقلها إلينا بصورتها الحقيقية دون الاهتمام بمحصلة التجربة المرتبطة بالنفاذ إلى العالم الداخلي وذلك بقصد إنشاء العلاقة بين الخبرة الذاتية وتلك التي يتلقاها الشاعر من الخارج» (4) ومن المؤسف أن النقد الجزائري لم يفسر العلاقة بين عالم الشاعر الداخلي أو الخبرة الذاتية والعالم الخارجي وما رافقها من إحساس بالعجز إزاء الواقع واكتفى بنقلها وتصويرها حرفياً على حد ما جاء إلى بعضهم من أن الإحساس المرهف عند شعرائنا بالحال المعيشة التي عاشتها الجزائر في أوائل هذا القرن «حز فيهم نغمة جريحة شجية كثيراً ما تغطي ملامح التفاؤل في شعرهم وتخنق نغمة الأمل في قصائدهم وتغمرهم بإحساس مرير بالغربة وشعور خانق بخيبة الأمل» (3) ولا يكاد الإحساس بالغربة والسأم يتجاوز السخط أو التذمر من الواقع الأمر الذي حول النقد الجزائري إلى مداحة تضعف من ذلك الشعور وتفقد القارئ، تعاطي اللذة الإبداعية.

وربما أسهم النشاط الإبداعي في إثارة الجماهير وتوعيتهم في مرحلة تاريخية معينة استجابة للموقف التاريخي غير أن ذلك لم يتم إلا في نطاق الوعظ والإرشاد. ولا يمكننا اعتبار ذلك النشاط حركية إبداعية خالصة لأنها لم تحقق الصياغة الممكنة لقول الواقع وتفجيره وإنما اكتفت بنقله وتسجيله

ضـقـت ذرعـاً برحـب هذا الوجـود
ويقـــوم طول الزمـــان رقـــود
أوجـــه مـــثل أوجـــه الناس لكن
خـــشـب من ضـــلالـه وجـــمـــود

نلاحظ أن هذا النمط من الإبداع يبتعد كل البعد عن الشعر الذي نعتبره فن تصور الممكن بالإضافة إلى افتقاده للصياغة الشعرية والكثافة الإيحائية. ولعله بسبب ذلك لم يفلح النقد الجزائري في سن قوانين استجابة جمالية لفن الشعر. وعوض أن يفسر تعثر العملية الإبداعية وخلوها من الجمالية ويفتح أفقاً مغايراً لعملية التلقي جعلنا ننظر إلى هذا الشعر برمته على أنه تصوير لواقع الحرمان واليأس ناهيك عن رغبة معظم النقاد في ترسيخ الاعتقاد بالطابع البطولي وتكريس الوظيفة النضالية للإبداع الشعري على حد ما جاء لدى بعضهم من «أن الشعر الجزائري الحديث بمختلف مضامينه وطرائق تعبيره شعر نضال ووطنية وإصلاح اجتماعي وفكري وسياسي يستهدف القضية الوطنية في أوسع مجالاتها وأبعد أبعادها» (٦).

تؤثر الأحداث التاريخية المتعاقبة في طبيعة الفن الذي ينتجه الإنسان عبر الأزمنة والعصور. وذلك أمر طبيعي تفرزه التفاعلات التأثرية واقع فن غير أن بصيرة الفنان تتخطى شبكة الواقع الحسي والفردي وتلامس- انطلاقاً من رؤية استكشافية- ممكناته بدءاً باستقراء لحظاته الأكثر توتراً وجدالية. والواقع غني باستمرار بمختلف التداليات والرهانات والصدامات التي يعمل المبدع على تحويلها إلى مادة للامتصاص الأدبي.

ولعلنا نجد تطلعات أسمى للناقد محمد مصايف يصر على وجوب حضور المرسل إليه بوصفه متلقي الخطاب كما يركز على صعوبة التوصيل تستدعي مشاركة المتلقي في التذوق والفهم مشيراً إلى تلك الصلة الوجدانية التي يعقدها المرسل مع المرسل إليه في أفق من التفاعل الجمالي الخلاق يرى أن الهدف الأول للأدباء الإنسانيين هو محاولة توصيل نبض الوجود الذي يحسون به إلى نفوس الآخرين لأنهم وهم أرهف الناس إحساساً وأقدرهم على التعبير عن هذا الإحساس يأبون أن يتركوا نبض الحياة الذي يهز نفوسهم حبيساً بين ضلوعهم لا يصل إلى الآخرين ولا يلقى صدى إيجابياً مشابهاً في نفوسهم فحرية الكاتب هي أن يتذوقه الآخرون ويتلقونه وبهذا المعنى يصبح الفن مكملاً للحياة ومتمماً للوجود والذين يريدون السطو على هذه الحرية إنما يرغبون في الاستيلاء على استيلاد لحظة الأبدية التي تتخلق من رحم الذات وتتجسد في اللغة. ومهما حاولت تصفح ولوج هذه الحرية فستظل مجرد مكاسب عرضية لأنها تفتقد لحرارة الابتكار التي انبثقت عنها تلك اللحظة.

أما نقد الشعر الجزائري فقد انحرف في معظمه عن المقومات الشعرية وأغفل أهم المضامين والخصائص الجوهرية وذلك بسبب مسايرته لهيمنة الأيديولوجي الذي تضمن مفاهيم الوطنية... الأصالة.. الإصلاح.. وغيرها من المفاهيم الموجهة تسعى صيانة التاريخ من التشويه وحفظ التراث من المصادرة.

وستكون شعرية السبعينيات لاحقاً تجسيداً حقيقياً لتلك الهيمنة التي قال بشأنها أحد النقاد إن الشعرية السبعينية قد استهوتها الأيديولوجيا بشكل فاحش لدرجة أصبح النص الشعري أشبه بفقرة سياسية أو مقطع خطابي (٨) وبدعوى الالتزام بقضايا المجتمع والإحساس بمختلف أفراده انصهر الأدب في الواقع وتلاشى الإبداعي والرمزي في اليومي مما أفضى إلى:

- صدمة القارىء
- عدوانية شعرية السبعينيات واغترابها
- خيبة النص الشعري السبعيني (٩)

وعلى الرغم من الإحاطة الكلية لموضوعات الشعر الجزائري وتصنيفها إلا أن الحركة النقدية المصاحبة لها بدت أشبه بتداعيات حذرة لم تسلم من الانطباعية الذاتية واستهوتها الإيديولوجيات والأنماط المكرورة وطغى عليها الطابع التاريخي المحض. وقد اعتبرت مثل تلك الأنماط بحسب بعض المزاعم في صميم الرؤية الموضوعية من خلال ما يشيد به هذا الرأي: «ومن حيث الرؤية الموضوعية كان للشعر اتجاهان رؤية عامة تمجد التاريخ والحضارة والتراث وتعلي من شأن الشخصية الوطنية في تعابير عامة تحتكم إلى الفكرة الكلية دون أن تلتجيء إلى الجزئيات... ورؤية خاصة تسلط الأضواء على شخصيات بذاتها ومواقف بعينها وتفضل التعداد والاستقراء فكأنها ترمي إلى الإقناع أو بعث الاعتزاز بأسماء لها صدى في التاريخ البطولي للوطن» (١٠) وبذلك استمر النقد الجزائري في احتلال مساحة النضالي وتطويرها وإكسابها الطابع البطولي والرمزي محاولاً إقناعنا بالمكاسب الشعرية في ظل ارتباطها بالأنا الجمعي الجمالي للأمة.

وهكذا ظل تلقي الشعر الجزائري محصوراً في التلقي القيمي برغم محاولات الانفلات منه إلى خصوصيات إنسانية وعالمية أكثر رحابة كما يحلو

لبعض النقاد «أن يرصد الخط العام لهذا الشعر منذ العشرينيات بمحاور ثلاثة دار حولها تتضمن جزئيات وتفاصيل كثيرة هي المحور الوطني المحور الإسلامي والمحور الإنساني العالمي»(11).

واصبح أن تاريخ نقد الشعر الجزائري في بحثه عن الأصول التأسيسية بقصد إرساء معاييره لم يجد سوى المدخل السوسيوتاريخي لسببين:

- قصور الرؤية التفسيرية ومحدوديتها.
- السقوط في الوصف التقريري.

الاحساس بقضايا المجتمع:

لقد حملت الثورة الفرنسية ١٧٨٩ وعياً جديداً بالمجتمع والتاريخ «ولم يعد الأدب فناً بل سلاحاً للتحرك والفهم»(12) وبدأ الإحساس بالشعوب والمجتمعات يشكل الجوانب الجوهرية في الآداب والفنون. بل إن الواقع أصبح أسمى من النص من حيث كونه يشكل مرجعاً أساسياً لكل الخطابات. أما الأدب فلم يعد «يسعى إلى الحقيقي وإلى الجمال الأخلاقي الذي عبر التاريخ تقريباً بل إلى الحقيقي والجمال النضالي»(13) ولقد أثار النقد الجزائري ضمن هذا المنظور أزمة الإبداع الشعري وحاول معالجتها بإعادة تحديد العلاقة بين المبدع والواقع بشكل يجعله أكثر إحساساً بآلامه وأشد إيماناً بقضاياه على حسب ما جاء لدى مصايف الذي انتقد الأساليب السطحية وهاجم العجز الأدبي وأرجعه إلى «انعدام العلاقة النفسية بين أدبائنا وبين القضايا التي يعالجونها»(14) فإذا كان النشاط الفني للمبدع هو من صميم نشاطه النفسي والروحي والوجداني فإن هذا النشاط إذا لم يتغذ بالتواصل العاطفي مع أفراد المجتمع افتقد إلى حرارة التأثير في نفوس المتلقين.

وإذا كان النقد الاجتماعي يدعو إلى «قراءة ما هو تاريخي واجتماعي وإيديولوجي وثقافي في هذا التمثل الغريب الذي هو النص»(15) فإن الشعر الجزائري لم ينتج هذه الفكرة بل انغمس آلياً في تصوير الواقع ونقله فابتعد بذلك عن إنتاج فني وأدبي حي وناجح.

وطبيعي أن الشعر كغيره من الفنون لا ينفصل عن الحياة إلا أنه لا يجب لهذا الفن أن يكون مجرد استعادة لحوادث التاريخ وتسجيل للواقع. إن جوهر الشعر هو فن تصور الممكن دون إلزامه أو إخضاعه لحالة أو ظرف. وإذا كان لا بد من التزام فكان الأجدى لأولئك النقاد أن يصرفوا جهودهم في البحث في غياب المعنى الأدبي الذي رافق تجربة الشعر الجزائري.

وقد يعود السبب في ذلك كما ذكرنا إلى قصور الرؤية التفسيرية ومحدوديتها من جهة والسقوط في التقريرية من جهة أخرى. غير أن هذه الرؤية لم تخل من تلمس أسباب التحول في الموقف الأدبي الجزائري من حيث كون «الالتزام في الفن لا يعني مجرد اتخاذ موقف فحسب بل يعني علاوة على ذلك أن يأتي هذا الموقف معبرا عن وجهة نظر الأديب إزاء نفسه وإزاء مشاكل المجتمع الذي يعيش فيه وليس بين تعبير الأديب عن وجهة نظره وبين ما ينبغي له من التجارب مع محيطه أي تناقض بل بينهما تكامل يعد شرطاً أساسياً في الأدب الرفيع لأن المواقف الذاتية المحضة أمست اليوم لا ترضي النقد الحديث كما أن المواقف الاجتماعية التي لا تعبر عن نفس صاحبها بصدق وعمق مواقف مزيفة لا تسمو إلى درجة الأدب الإنساني الخالد»(16) فهذا الموقف يعكس بصدق تلاحم إحساس الفنان بالوجدان

الجماهيري وتدعو إلى التفرد بزوايا تسائل المعنى الأدبي دون أن تجعل من الدافع الاجتماعي الجوهر الأساسي للعملية الإبداعية.

غير أننا لا نجد الملمح نفسه في موقف الركيبي الذي لم ير في الشعر الجزائري سوى «سجلاً أميناً لأماني الشعب»[17] لاعتقاده أن مهمة الأدب هي مهمة نضالية تستجيب لمطالب الشعب في استعادة حريته وكرامته مصراً على تلاحم الشعر مع الواقع من خلال تأكيده على أن «الشعر الجزائري الحديث قد مر بمراحل أربع هي نفس المراحل التي مر بها الشعب فكان الشعر مرآة صقيلة عكست بصدق وإخلاص عواطف الشعب وانفعالاته»[18].

لقد تم تكريس الخطاب النضالي والتاريخي على حساب الجمالي والفني وظل الواقع هو الخطاب الأسمى لكل تجربة إبداعية ترعى خصائص هذا الواقع وقيمه فهيمنت بذلك أشكال مكرورة لأمثلة واقع لا يتغير وربما أخفقت التجربة النقدية في فصل الرمزي والشاعري عن الواقعي واليومي فلم تضف إلى القارئ ما يثري معرفته بالشعر الجزائري الحديث بل ربما تكون قد حجبت عنه الصورة الحقيقية لمشكلة الفراغ الأدبي الذي رافق حيبة التلقي لا من حيث خلو الشعر من الشكل المبتكر وحسب ولكن وهذا هو الأهم غياب القراءة الممكنة للكشف عن معنى ذلك الفراغ وأسبابه.

ومن ضمن نتائج ذلك الغياب نجد اهتماماً سوسيولوجياً بحتاً بمنظومة الأدب الجزائري سواء من حيث إنتاجه أو تلقيه. بحيث يضع هذا الاهتمام يده على العلل الحقيقية لذلك الغياب ويرجعها إلى نقص الوعي باختلال المرجعيات مؤكداً بذلك على أن «قراءة وتلقي الأدب الجزائري إشكالية عويصة تلفعها الازدواجية اللغوية والتعصبات الإيديولوجية والوضع الثقافي الفقير نسبياً وقد أثبتت كثير من الدراسات السوسيولوجية حول القراءة والتلقي استمرار الموديلات والقيم الخارجية بدون وجود صورة مركزية ووطنية للأدب الجزائري»[19].

لقد أعطيت للمجتمع في خارطة الأدب الجزائري مساحة أوسع واشتد مطلبها لدى الجماهير لما تلقاه لديهم من تأثيرات وبرزت أهمية ذلك المطلب أكثر بتقوية صلة الأدباء بمجتمعاتهم بغرض «النهوض بها والاهتمام بظروفها والتعبير عن دقائق شؤونها والتأثير المطلوب فيها لأن الأدب أصبح موجهاً للجماهير وليس لفرد معين أو جماعة معينة»[20] غير أن ما ننكره على هؤلاء الأدباء هو ابتعادهم عن المنحى الإيحائي في الاستجابة إلى رموز الواقع واندفاعهم إلى المحاكاة الحرفية التي افتقدت إلى الحس الجمالي، ومع ذلك فإن تاريخ نقد الشعر الجزائري لم يخل من بعض الاستثناءات التي عملت على إثارة مسألة الفن والخلق والابتكار على غرار ما جاء لدى بعضهم في دعوته إلى النهوض بالآداب وخلق الفنون لأنها في نظره القياس الوحيد الصادق الذي يعرف رقي الشعب وتقدم الأمة[21].

إن قراءة الأثر في ضوء التاريخ أو حتى في منظور علم اجتماع الظاهرة الأدبية لم يتيسر لكثير من النقاد وذلك لانحراف الأثر الأدبي في أبسط خصوصياته عن السمات الواقعية الخالصة أو الحرفية. ولقد اكتشف منظرو هذا الحقل لا جدوى مطابقة هذا المنهج للظاهرة الأدبية بسبب التباسها بالخيالي والرمزي وبالكثافة الوجدانية والإيحائية، وهكذا يتوطد التمييز بين القراءة المفسرة للماضي حيث أخذت أمور كثيرة مواقعها والوصفات الموجهة

للحاضر والمستقبل حيث لا يوجد شيء مؤكد وحيث كل شيء في طور التكون» [22]) ويبدو أن هذا المسعى التأملي الذي ينتقل من التفسير إلى التأويل يحاول لفت الانتباه إلى تصور الممكن الذي لم يتحقق بالإضافة إلى ما يحمله من دعوة إلى نشدان استقلالية الناقد والبحث في خصوصية الكتابة. أما تعامل النقد الجزائري فقد كان بعيداً عن هذه الاستقلالية لكون معظمه نقداً موجهاً يتعامل مع النص كبنية جاهزة وليس بوصفه نظاماً مفتوحاً على الاحتمالات. لذلك فإن التلقي السوسيولوجي في الشعر الجزائري لم يخرج عن المستوى الأحادي الذي يقرر سلفاً طبيعة هذا الشعر المحصورة في الطبيعة الاجتماعية «فلا بد للشاعر الملتزم إذن من التجاوب الصادق مع موضوعه إذا أراد أن يبلغ نفوس قرائه وبالتالي يؤدي رسالته كفنان يكرس حياته لخدمة المجتمع الذي يعيش فيه» [23].

وإذا كانت تجربة الشعر الجزائري في مستوى التلقي السوسيولوجي والتاريخي ذات أهمية فإنها لم تحاول مساءلة النصوص واكتفت بوصفها وتسجيلها. كما أنها لم تراع الفارق الجمالي بين ما نعده شعراً وما نعتبره كذلك بالإضافة إلى أنها حولت الإبداعات برمتها إلى مجرد انعكاس لآلام الناس وحيواتهم.

وعلى الرغم من ذلك يمكننا القول بأن تجربة التلقي كانت مسعى مبكراً وإيجابياً في النقد الجزائري الحديث. غير أنها اعتنت بالمضامين وكادت تهمل الجوانب الشكلانية والجمالية. وربما تميز هذا النقد -لاحقاً- بمستويات تأملية مغايرة كانت استجابة حتمية لمتغيرات الأفق النقدي وما استجد من المناهج والرؤى والأفكار. وسوف نجد صدى واضحاً لتلك المتغيرات في التلقي السيميائي الذي توصل إلى تحقق مختلف البنى بأدوات جديدة ومنظورات متعددة.

لذة النص وأفق القراءة:

لقد تحدثت كريستيفا عن النص ووصفته بالإنتاجية «productivite» على اعتبار أن النص يعيد توزيع نظام اللغة. كما أكدت على خاصية التناص «Textualite» التي تسمح بتداخل النصوص وتوالدها في فضاء النص الواحد [24] وبناء على هذا التصور انتقلت الدراسات النقدية من أحادية التأمل إلى أفق التأويل الذي زعزع الاعتقاد المعياري الراسخ واشترط في القارئ كفاءة التلقي وهي الكفاءة التي تجمع بين قوة التذوق وذكاء التأمل في الرموز والإيحاءات.

ومهما كانت النصوص بسيطة فإن عمق التأمل مشروط بنوع الاستجابة. غير أن تنوع الاستجابات لا يلغي أسس قوانين التلقي الأدبي «وهكذا فإن علم العلامات الأدبي مبني على افتراضين يمكن دراسة أي منهما الأول أن العمل الأدبي ينبغي أن يعالج بوصفه شكلاً للتعبير الدال والترصين في أن الوصف المناسب للعمل الأدبي ينبغي أن يشير إلى المعاني التي يتضمنها لدى القراء الثاني أن الإنسان يستطيع أن يحدد تأثيرات التعبير الدال الذي يريد أن يفسرها» [25] وتتحمل الأدبية والهيرمينوطيقا الجزء الأكبر في تحديد هذه التأثيرات بنقلها من حيز الانفعالات إلى فضاء المعنى الدال «وسيكون علم العلامات هنا نظرية قراءة ولن يكون موضوعه الأعمال الأدبية نفسها بل إمكانية فهمها أي الطرائق التي تكون مفهومة بها، الطرائق التي يكون القراء قد أدركوا بها المراد منها» [26] وتكمن أهمية هذه الطرائق في تعددها، ذلك أن السيمياء قد دشنت بداية تحول

التفكير النقدي الذي كان من أهم نتائجه تنوع المفاهيم واختلاف المنظورات وتعدد الرؤى وصار ينظر إلى العمل الأدبي على أنه نظام علامي غير مكتمل بمعنى أنه «عمل مفتوح لأنه على الأقل قابل للتفسير بطرق مختلفة دون أن يؤثر ذلك على تفرده غير القابل للاختزال» [٣٧].

وقد تطلع النقد الجزائري إلى تبني المنهج السيميائي بوصفه نظرية في القراءة محاولاً الاستفادة من نظام اللغة كما طوره دو سوسير مع الاحتفاظ ببعض القيم المرجعية ذات الصلة بالسياق المجتمعي والحضاري والوجداني للذات المبدعة.

وعلى الرغم من المحاولات الذكية في تطويع المنهج السيميائي إلا أننا نلمس لدى بعض النقاد تقديم هذا المنهج في نصوص شعرية قد لا تتحمل كل ذلك الزخم من الأدوات والمصطلحات النقدية غير أن ذلك لا ينقص من عمق الممارسة التطبيقية وكفاءة التأمل والتحليل التي أسهمت في تطوير عملية الاستقراء واتجهت بها صوب الحركية الدلالية.

الشعرية الدلالية:

ظلت طبيعة الشعر وماهيته ملتبسة وغامضة، فقد اعتبر نشاطاً رمزياً يوحي بمعاني الحب والجمال وارتبط كغيره من الفنون بالغيبيات والأساطير إلى أن تحول إلى نظام دلالي تشكل اللغة مادته الجوهرية. وغلب الظن أن انفصال الشعر عن إيقاع الطبيعة وارتباطه بنشاط الإنسان وحياته اليومية جعل منه نشاطاً تطبيقياً يهدف إلى إضفاء معاني جديدة مما حفز النقاد على استقراء بنية هذا النظام.

إن إنتاج قراءة بمستوى الإبداع شيء لا يتأتى إلا بالقدرة على التأويل أو بمعنى آخر بتحقيق استجابة ممكنة لمعنى المعنى وقد لا يتم ذلك إلا باستعادة المتصور الغائب الذي يبقى الوصول إليه أمراً غير يقيني لعدم استقرار الدلالة وثبوت المعنى.

وهكذا فإن اللغة هي سبيل القارىء إلى الفهم. ويقر النقد الجزائري هذه الحقيقة من خلال ما نلمسه من ممارسات تطبيقية تكشف عن رؤية متقدمة ووعي ناضج بإحساس الشاعر وتعامله المغاير مع الكلمات والدلالات والرموز. ولعلنا نلاحظ نمواً حقيقياً لهذه الرؤية لدى رابح بوحوش الذي جمع بين القيم التراثية والمستجدات الحداثية لإنجاز قراءة تفكيكية تنطلق من التشكيل اللغوي والرمزي وتنتهي بتفجير المستوى الدرامي لجمالية اللامعقول. وتعتمد هذه الرؤية على تتبع المفردات في تعالقها وتجاورها وما تضمره من دلالات لا يمكن استبطانها إلا بمقدار هائل من التحكم في قوانين اللغة الشعرية أو تلك التي يطلق عليها «اللغة الشعرية السامية».

كما تكمن أهمية هذه الرؤية في تكريس مفهوم القراءة لدخول عالم مفدي زكريا الشعري على اعتبار أن «المتلقي هو القارىء أو الدارس أو الناقد الذي استقبل خطاب زكريا فاحتضنه بقوة وحرارة تفوق حرارة المبدع نفسه لأن فيه شعرية مثيرة عندما نزنها بميزان النقد نجدها تطرح على المخاطب إشكالية القراءة وهو مستوى من التفاعل الوظيفي بين الشعرية والتلقي» [٣٨] فمنذ الوهلة الأولى يضعنا الناقد السيميائي في مواجهة مفتوحة مع الأثر الأدبي ذلك أن الشعرية لا تتعامل مع النص بوصفه بنية مغلقة ومنتهية بل نظاماً قابلاً للبناء باستمرار. كما أن القراءة لا تعطي وصفاً جاهزاً للمعقول وإنما تمنح إمكانيات لا متناهية لمحاولة تفسير العلاقة الكامنة بين الدوال والمدلولات وكيفية انبثاقها بذلك المستوى

من الخصوصية والتميز.

ويؤكد بوحوش على أن تلاحم مستويات الخطاب من شأنه أن يحفز القارئ، ويغري بأملائه منجداً من نموذج «الذبيح الصاعد» الذي يشكل - في رأي صاحب القراءة - نموذجاً حقيقياً لتداعيات الدال الأسرة حيث يقول بأن «الخطاب الشعري، الذبيح الصاعد «في تقديرنا» انطلاقاً من خصائصه الإيقاعية والمورفولوجية والتركيبية والدلالية والبلاغية - يحقق لذة وطيباً نرجسي ويملأ النفس مرحاً ويمنح النشاط والمتعة الفنية والإثارة الفكرية» (٣٩) وقد ارتبطت ثقافة التلقي بلذة النص التي أثارها رولان بارت في كتابه لذة النص والتي أضفت على العمل الإبداعي بعداً جديداً بعيداً عن حكم القيمة المحدودة من حيث كون «نص اللذة هو النص الذي يرضي فيملأ فيهب الغبطة: أما نص المتعة: فهو الذي يجعل من الضياع حالة وهو الذي يجعل الراحة رهقاً فيسفه بذلك الأسس التاريخية والثقافية والنفسية للقارئ، نسفاً ثم يأتي إلى قوة أذواقه وقيمه وذكرياته فيجعلها هباء منثوراً وإنه ليظل به كذلك حتى تصبح علاقته باللغة أزمة» (٤٠) وموازياً مع انحرافات النص تسعى القراءة إلى محاولة فهم طبيعة هذه الانحرافات وتفسيرها.

ولعل من أعظم نتائج القراءة هي أنها منحتنا أكثر من مساحة لتأمل النص وتمحيزه، وبذلك فإن الصورة الشعرية في (الذبيح الصاعد) ليست مجرد تشبيه بغرض تقريب الحدث من المتلقي كما يبدو من خلال قول الناقد «ففي الوظيفة الدلالية الشاعر يود أن يصور صاحبه تصويراً حسياً راقياً ومؤثراً ليبرز صورة وصفية فوتوغرافية مرسومة بالكلمات أبعادها الهندسية - كما يقول الجرجاني - هي (المنظر) الذي أراده الشاعر أن يكون مصيباً» (٣٧)، وربما تعدى الأمر مجرد وصف الحالة إلى النية في ترسيخ المعنى المضمر، فقد أحدثت قصيدة الذبيح الصاعد بعداً درامياً وقدسياً لوقعها المؤثر في وجدان القارئ، لأنها تصور إعدام الشهيد الجزائري أحمد زبانة في سجن بربروس على يد الاستعمار الفرنسي. غير أن ما يعمق هذه الصورة ليس مجرد تشبيه الشهيد بالمسيح عليه السلام بل المحمول الدلالي لرمزية اللامعقول والمتعطش في تجربة الانبعاث:

قام يختال كالمسيح وئيدا

يتهادى نشوان يتلو النشيدا

باسم الثغر كالملائك أو كالطفل يستقبل الصباح الجديدا

شامخاً أنفه جلالاً وتيها

رافعاً رأسه يناجي الخلودا

اشنقوني فلست أخشى حبالا

واصلبوني فلست أخشى حديدا

وامتثل سافراً محياك جلادي ولا تلتثم فلست حقودا

واقض يا موت فيّ ما أنت قاض

أنا راض إن عاش شعبي سعيدا

فإذا ما تأملنا هذه الأبيات أدركنا المعنى المضمر أو الدلالة الغائبة والمتمثلة في رمزية الوطن المنبعث من تضحيات أبنائه وهو المعنى الذي حاولت قراءة بوحوش أن تصبله لاعتقاده بأن الشاعر يحاول أن يترك الحياة والحيوية في الشهيد أحمد زبانة في محاولة لتكسير مبدأ الفناء، لأن التسليم به يعني فناء القضية الجزائرية» (٣٨) وقد استعان الناقد بالشعريات الحديثة لاستنطاق المدلولات واستجلاء الرموز محاولاً العثور على فحوى الرسالة المتضمنة في الخطاب الشعري «الذبيح الصاعد» وهو في أثناء ذلك يركز على قوانين اللغة الشعرية التي تتشكل أو تتشخص بكيفيتين إما بإسقاط مبدأ المحور الاختياري على المحور التأليفي وإما بإحداث فجوة بين السياقين

السطحية والعميقة لأن الشعرية تنبثق وتتفجر في تناسب طردي لتوليد دلالات جديدة مبتكرة من خلال إنشاء خلخلة أو انتهاك في المفهومين لإيجاد علاقات تركيبية بين أشياء لا علاقة بينها في العرف الاستعمالي المألوف» [٣٣] ولا شك في أن بنية الخطاب الشعري في الذبيح الصاعد غنية بمثل هذه العلاقات الانزياحية والتي بقولها شيئاً تقول شيئاً آخر على حد تعبير مايكل ريفاتير. ومعلوم أن الانزياحات الأسلوبية تكشف عن ثراء التجربة الشعرية وكفاءة المبدع لإشباع مساحة التلقي لدى القارئ، أو خرقها.

إن النظام الذي تتوالد بواسطته الاستعارات والرموز والكنايات والتشابيه... ما يزال محيزاً على الرغم مما أحرزه النقد اللغوي بفضل انتصارات اللسانيات الأمر الذي أدى إلى تحمس النقاد لمختلف الإجراءات التأملية بغرض التوصل إلى وسيلة لقياس المعنى الأدبي. فكثير من المستويات يمكنها أن تمثل خصوصية شعرية أو ميزة أساسية في النص الأدبي الواحد وهو ما يفسح المجال لتقدم الرؤى المتخصصة في تلقي النصوص وتحليلها لأن «القراءة الانطباعية أو (التأثيرية) قد تأتي بنصوص نقدية إبداعية مدهشة في كيفية تحسسها لقصيدة ما ولكن دون أن تقدم البرهان على ما تذهب إليه» [٣٤].

والواقع أننا نركز في التلقي السيميائي على المنظور الدلالي الذي ارتبط بتأمل اللغة الشعرية بما تكتسبه من مظاهر التميز والخصوصية والانحراف الذي يقود الأسلوب إلى الدرجة الصفر ويحرر العلامة الشعرية من ثنائية الدال/ المدلول ويهتم عوضاً عن ذلك بكيفية انبثاق المعنى في تلاحم عناصره ومستوياته.

وحيث اعتاد البعض إحاطة النص من كل جوانبه اكتفى البعض الآخر بالتركيز على جانب دون الآخر اعتقاداً منه أنه الأكثر أهمية في إضاءة النص وتقريبه من الفهم. فبينما تعتبر بعض الدراسات الإيقاع- مثلاً- المفتاح لدخول عالم النص تتمسك دراسات أخرى بالرمز والصورة الشعرية في حين تتطلع معظم التأملات إلى تفسير طبيعة تشفيرها.

ولعل الغاية من كل ذلك اكتشاف العمق الدلالي للمعنى المضمر ومكوناته الجمالية. وقد اعتنى الشعر الجزائري بهذه المسألة من منظور القراءة السيميائية التي تعتمد على فض العلاقات الباطنية ومن ثم جاء تفسير رابح بوحوش لوظيفة الاستعارة في الخطاب الشعري «الذبيح الصاعد» معتمداً على درجة الكثافة الإيحائية التي تستند إلى مبدأ الانزياح وفي الأبيات التالية تجسيد لذلك:

راقلاً في خلاخل زغردت
تملأ من لحنها الفضاء النشيدا
حالماً كالملاك كلمه المجد
فشد الحبال يبغي الصعودا
صرخة ترجف العوالم منها
ونداء مضى يهز الوجودا
وامتطى مذبح البطولة معراجاً
ووافى السماء يرجو المزيدا

تعتمد قراءة رابح بوحوش للدال الشعري في هذه الأبيات على استحضار المتصور الذهني الغائب عن طريق استقراء العلاقات الحضورية- الغيابية ويعزى ذلك «للقدرة الفائقة عند الشاعر على ربط المعاني وتوليد بعضها لابتكار الصورة البعيدة عن الأذهان واكتشاف وجوه الشبه بين أشياء دقيقة لا تأتي إلا في أعماق أديب له استعداد سليم كزكريا الذي صارت

الحلاج عنده «نماء» وصار الصمت إنساناً والعوالم «كائناً حياً» فخرق قانون الكلام وأنشأ فجوة لأجل تغيير اللغة وتحقق الشعرية»[٣٥]

الشعرية الرمزية :

ينطلق عبدالملك مرتاض من موقع الاختلاف في فهم النصوص وتأويلها ويطمح إلى تأسيس نظرية عامة لفاعلية الخطاب الشعري وهو بذلك لا يبحث في أصول النشاط الإبداعي وإنما يتطلع إلى تفكيك بنياته مستلهماً الطرائق النقدية المستخلصة من مظاهر تشكل الخطاب الأدبي وفعالياته الاجتماعية والجمالية وعلاقاتها بتغير مستويات التلقي وأنماطه.

وفي تحليله لقصيدة «أين ليلاي» لمحمد العيد آل خليفة يتطلع عبدالملك مرتاض إلى احتواء مستويات النص مكرساً في ذلك مختلف المفاهيم والإجراءات النقدية ولعل من أهم تلك الإجراءات الهيرمينيوطيقا التي يتخذ منها أداة لتفكيك الرموز.

وعلى الرغم مما يتطلبه هذا الإجراء من مهارة التذوق وسعة التأمل إلا أن الناقد المعاصر استطاع أن يصوغ- في متونه- رؤية تأملية يشترك فيها كل من منتج الخطاب ومتلقيه مما يعني أن «التفكيك ثورة على المناهج التقليدية وعلى الوصفية البنيوية يعلي من شأن التعددية/ الوحدة ومن شأن التوالد اللانهائي للمعنى/ المحصورية والمحدودية. وبهذه التعددية وبعثرة المعاني وتشظيها تتحقق لذة القراءة»[٣٦].

ويكرس مثل هذه المفاهيم جهد الناص أو المؤول في فض مغاليق النص وإتيان حواشيه المختلفة الظاهر منها والباطن على حد ما جاء لدى عبدالملك مرتاض من أن «تأويلية القصيدة هنا مشروعة من حيث أن الناص اصطنع الرمز ولم يصرح. وحتى لو صرح فإن ذلك ما كان ليحظرنا من تقديم تأويل لنصه انطلاقاً من تصورنا نحن لما حول النص أي انطلاقاً من تصورنا لمكامن العطاء فيه. وأول ما نلاحظ أن الناص هنا يتداول في موضوعه ليلى وليست ليلى هذه امرأة من النساء ولا عشيقة من العشيقات الجميلات وإنما هي رمز من القيم والمعاني والمثل لعلها تتجسد أساساً في الحرية. فالموضوع ليلى ظاهراً والموضوع هو الحرية في حقيقة الأمر»[٣٧].

لقد استبدل مرتاض بالشيفرات الكونية الشفرات العشقية من خلال انحراف الرمز وجعل ليلى/ الرمز - شعريا - معادلا حقيقيا للحرية

ليلى «قيس»	ليلى «محمد العيد»
تقطعت عنها السبل	عدم التمتع والظفر بها
المدرك المحسوس	المدرك المطلق
الحب الإنساني	الحب الكوني
مطلب فردي	مطلب جماعي
العشيقة	الحرية

وإذا كان الرمز من القضايا الباطنية التي لا تقبل التعيين فإن مبدأ القراءة التأويلية لقصيدة «أين ليلاي» الذي سلكه عبدالملك مرتاض في تفكيك وظيفة الرمز لا يزيد عن التأكيد على البعدين الواقعي والأسطوري في تشكل البنية الدلالية للخطاب الشعري. ويبدو أن هذه التأويلية لم تستبعد الواقع ببعديه الاجتماعي والسياسي مع احتفاظها بتكثيف الأسطوري بشكليه الرمزي والإيحائي.

غير أن هذه الرؤية لم تنج من بعض الاضطراب إذ هي من جهة تؤكد على حركية النمو الرمزي من خلال قوله «من الناحية الأسطورية نجد الناص

يحاول توظيف الأسطورة مجسدة في شخصية ليلى بكل ما تحمل هذه الشخصية من أبعاد أسطورية فقد أصبحت ليلى هنا رمزاً لكيان وحال» (٣٨) ومن جهة أخرى تعود هذه الرؤية لتشكك في مقدرة النص على احتواء هذا الرمز في جوهره الأسطوري مدعية «أن النص لم يوفق في توظيف الأسطورة بحيث كان يمكن أن يتخذ من ليلى شخصية أسطورية ... ترقى إلى الأسطورة في مستواها الأعلى والأجمل» (٣٩).

وربما وقعت هذه الرؤية في اضطراب يصل بها إلى حد التناقض من خلال ما يشير إليه رأي الناقد «ومع ذلك فقد استطاع أن يتخذ من ليلى رمزاً وأسطورة لغاية فنية» (٤٠) فإذا كان من البديهي أن رمزية الأسطورة تكمن في الغاية البنيوية والفنية منها فإنه يبدو أن عبدالملك مرتاض يصل تطرفاً بين مستوى التعبير والبناء الفني بينما يتلاشى هذا الفصل في الممارسة التطبيقية. وسواء وفق الشاعر محمد العيد آل خليفة في تجسيد هذا الرمز جمالياً ودلالياً أم لم يوفق فإن رسوخه في الذاكرة الجماعية مكنه من أن يتخذ منه صورة مثالية لتطلع الشعب الجزائري إلى حريته واستعادتها. ■

الهوامش

١- محمود السمرة: تربية الذوق الجمالي دار المعارف ٨٢ ص ١٩.

٢- ينظر كتابنا: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي لاتحاد الكتاب العرب دمشق ط١ ١٩٩٧ ص ١٤٥.

٣- أرسطو: فن الشعر تر عبدالرحمن بدوي دار الثقافة بيروت ط٢ ١٩٧٣ ص ٢٦.

٤- عبدالقادر فيدوح: نقد معنى الشعر في الأدب الجزائري (م) كتابات معاصرة ع (٩) ١٩٩١ ص ٦٣.

٥- صالح خرفي: الشعر الجزائري الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ص ٤٣.

٦- المرجع السابق ص ٩٥.

٧- محمد مصايف: الأدب تاريخ وخطاب مخطوط ص ٤٦.

٨- علي ملاحي: عن شعر السبعينيات: القارئ والمقروء مجلة القصيدة الجاحظية ع ٤/١٩٩٥ ص ٨٤.

٩- المرجع نفسه.

١٠- صالح خرفي: الشعر الجزائري ص ١٠٢.

١١- عبدالله الركيبي: الشعر في زمن الحرية ديوان المطبوعات الجامعية ١٩٩٤ ص ١٥٣.

١٢- مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي تر رضوان ظاظا عالم المعرفة ع ٢٢١/١٩٩٥ ص ١٦٦.

١٣- المرجع نفسه.

١٤- محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب المؤسسة الوطنية للكتاب ١٩٨٨ ص ٥٢.

١٥- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ص ١٦٨.

١٦- محمد مصايف.

١٧- عبدالله الركيبي دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث الدار القومية للطباعة والنشر ص ٨.

١٨- المرجع نفسه.

١٩- عمار بلحسن: الجزائر كنص سؤال عن الأدب الوطني مجلة التبيين ع١/١٩٩٥ ص ١٣١.

٢٠- عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث المؤسسة الوطنية للكتاب ١٩٩٠ ص ١٠٣.

٢١- ينظر المرجع السابق ص ١٠٥.

٢٢- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ص ١٨١.

٢٣- محمد مصايف فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث الشركة الوطنية للنشر ١٩٧٢ ص ١٩٥.

٢٤- ينظر Julia kristiva. Recherche pour une. symanalase p3.

٢٥- ك.م نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين تر عيسى عاكوب عين للدراسات والبحوث ط١ ١٩٩٦ ص ١٨٣.

٢٦- المرجع السابق ص ١٨٤.

٢٧- جان إيف تادييه: النقد الأدبي في القرن العشرين تر قاسم المقداد دار الثقافة دمشق ١٩٩٣ ص ٣٠٢.

٢٨- رابح بوحوش ومجموعة من الباحثين الأدب الجزائري في ميزان النقد المطبعة المركزية عنابة ١٩٩٣ ص ١١٧.

٢٩- المرجع نفسه.

٣٠- رولان بارت لذة النص تر منذر عياشي مركز الإنماء الحضاري ص ٣٩.

٣١- الأدب الجزائري في ميزان النقد ص ١١٨.

٣٢- المرجع السابق ص ١١٩.

٣٣- المرجع نفسه ص ١٢٠.

٣٤- شربل داغر الشعرية العربية الحديثة دار طوبقال المغرب ط١ ١٩٨٨ ص ٦٧.

٣٥- الأدب الجزائري في ميزان النقد ص ١٢١.

٣٦- نبيل أيوب الطرائق إلى نص القارئ المختلف دار المكتبة

إشكالية النص في المسرح الجزائري
التماثل والاختلاف

د . بوشيبة عبدالقادر*

المسرح فن المتغير الذي يرصد التغيير، ويسهم في صنعه، إنه الإبداع الذي يتشكل من نسيج العلاقات الإنسانية المعقدة، بين الذات في مواجهة الآخر، إنه وعي بالذات والآخر ورؤية مستقبلية.

- واقع الكتابة الدرامية:

إن تطور المسرح الجزائري مرتبط أساساً بتطور أساليب الكتابة المسرحية، والبحث في الوقت ذاته عن مصادر جديدة للإبداع، ولهذا يجب على الكاتب أن يبحث وأن يجرب ما استطاع إلى ذلك سبيلا، حتى لا يقع تحت تأثير الكتابة المستهلكة وقوعاً آلياً. وهذا لا يعني أبداً أنه على الكاتب أن يهمل كل ما كتب في المسرح، بل عليه أن يضيف شيئاً جديداً يثري به التجربة المسرحية، لأن المسرح حقل معرفي يتميز بغنى جمالياته ومقدرته على التأثير في المتلقي، من خلال الفرجة بوصفها ظاهرة فنية لها حدودها وبنيتها وخصوصيتها وأسسها القائمة على التفاعل مع العناصر المحلية والعالمية.

- النص الوظيفي :

إذا استطاع النص المسرحي تجاوز أفق السكون والثبات وراح يبحث عن الجوانب المتحولة فيه، فإنه بلا ريب ستصبح عملية الكتابة تحمل وظيفة، وقد تتعدد هذه الوظيفة بحسب الخلفيات والمنطلقات الإيديولوجية والمواقع والمواقف التي تدافع عنها، وبما أن النص نسيج لغوي يحتاج إلى - كذلك - خطاب أدبي جمالي يقوم على أساس المحاورة، باعتبار أن الفن المسرحي يقوم على الحوار والمحاورة، والبحث عن هواجس جديدة للإبداع.

لا يعاني المسرح الجزائري من غياب النص، بل يعاني كذلك من أزمة تعبير ومن غياب منظومة فكرية واضحة، فالتأليف الجيد مرتبط أساساً بالتفكير الجيد. ولهذا فإن إشكالية المسرح الجزائري لا تكمن في وجوده فحسب بل في وجود جمهوره ونقاده، لأن خطابه أسير المعتقدات الإيديولوجية التي تحد من حرية الكاتب، وتفرض عليه في الوقت نفسه نسقاً مرسوماً ومحدداً سلفاً، وتطالبه بكتابة سطحية لا تتجاوز الهتاف والصراخ. وهذا النوع من الكتابة تمنح المتلقي تنفساً مؤقتاً، لأن الخطاب المسرحي يغرق في الثرثرة التي تسحب من المتلقي

* أستاذ جامعي بكلية الآداب - جامعة وهران

صلاحياته التأملية والجمالية.

- النص المسرحي والنص الأدبي :

يختلف النص المسرحي عن النص الأدبي؛ فالنص المسرحي يقوم على جوهر العرض والمواجهة مع الجمهور الذي يحدد نجاحه وفشله، ولأنه - كذلك - يحتوي على أفكار متناقضة لتزيد من إذكاء روح الصراع من خلال الحوار، كما يحتوي على مجموعة من العلائق الاجتماعية والأنساق الفكرية، فالمسرح ليس مجرد تركيب للوقائع والأحداث إنما هو إلمام واسع بالرؤى والأحاسيس الإنسانية.

لقد ظل النص المسرحي في الجزائر يتراوح بين عمليتي الاقتباس والترجمة وبين استلهام المتن التراثي والمرجعية الشعبية؛ حتى أصبح النص المسرحي يشكل نمطاً خطابياً بسبب سقوط الكاتب في الاستطرادات والحديث الجانبي الذي لا يفيد النص المسرحي الذي يقوم على عنصري التكثيف والإيجاز.

إن عملية إبداع نص مسرحي تقوم على أساس التراكم الذي يشكل رصيداً وافراً في إثراء الكتابة والتجربة المسرحيتين، لأن الكتابة كما يقول عبدالكريم برشيد: «لا يمكن أن تقوم بذاتها، فهي موصولة بالضرورة بكتابات سابقة تشكل الأساس والنموذج، وبهذا فإن كل نص جديد، هو في حقيقة الأمر صدى لنص أو نصوص غريبة وقديمة. وإنه نص يحمل نصوصاً، يحملها في اللاوعي وفي الذاكرة» [1].

تعتمد عملية إبداع نص مسرحي على مصادر مختلفة، فمنها المرجعية التراثية والواقع أو ما يعرف بالوعي الحاضر، من أجل تأسيس نص جديد؛ من حيث الرؤية والشكل والطرح، ولهذا يستمد النص المسرحي من الواقع أسسه ومقوماته بطريقة انسجامية ووفاقية حتى ينتج نصاً يتمتع بخواص دلالية وإيحائية وحداثوية على مستوى الاستيعاب والطرح، وفي كسر طوق الرتابة والتقليد والسطحية.

- النص المسرحي والحداثة :

إن ظاهرة الانغلاق والتقوقع على الذات لا تنفع النص الذي يمتاز بالحيوية والمرونة وبعدم الثبات، إنه بحاجة دائمة إلى إضافات جديدة من الداخل ومن الخارج أو الإفادة من التجارب المحلية والتجارب العالمية، لأن الحداثة في المسرح تعني البحث الدائم عن أساليب وتقنيات حديثة لإغناء التجربة الحاضرة، كما أن العجز في البحث عن هذه الأساليب والتقنيات يؤدي حتماً إلى تجاوز هذا الشكل التعبيري وموته.

فالحداثة في النص المسرحي تعني البحث عن مصادر جيدة وأساليب جديدة ليصبح الفن المسرحي فناً للتعبير والتطور، غير أن الدارس للنص المسرحي في الجزائر، يجد أن النص «ارتبط منذ البداية بالعرض، وكانت لذلك تأثيراته على التأليف المسرحي..... ثم التجأ بعد ذلك إلى الترجمة ولم تكن الترجمة بالمعنى الدقيق للكلمة، بل كانت نوعاً من الاقتباس أو الجزارة»[2]. يشكل النص نمطاً خطابياً ينبغي البحث عن مكوناته البنيوية، وعن العناصر الجمالية التي تشكله، بحيث يستطيع النموذج الحاضر خلخلة اللغة وزعزعة بنيانها حتى تحقق

الكتابة في المسرح قفزة كبيرة. وهذا ما دعا إليه أدونيس بقوله: إن الحركة المسرحية التي نتطلع إليها لن تنطلق، كما يخيل إلي من مبدأ المحاكاة كما هو سائد في الغرب، وكما لا نزال نحن نفهمه ونمارسه. فعلى المسرحي العربي أن يغير المعنى السائد للمسرح ويغير الكتابة المسرحية، تماماً كما فعل الشاعر العربي الجديد الذي غيّر الشعر السائد وغير معنى الكتابة الشعرية، وبدءاً من ذلك لا يعود المسرح يلقّن جمهوره وإنما ينصرف إلى خلقه عضوياً، واحداً واحداً، لكي يجعله شيئاً فشيئاً يتحرك ويحيا في فوهة العمل (٣).

إن الحداثة التي يدعو إليها أدونيس هي تلك التي تنطلق من المستحيل لتجعله ممكناً، باعتبار أن الفن المسرحي يقوم على أسس غير ثابتة، تعتمد على الإبداع والتجاوز.

النص المسرحي والتأليف الجماعي :

لقد ارتبط النص ارتباطاً وثيقاً بالعرض، ولم يكن تأليفاً بالمعنى الدقيق من قبل كتاب مسرحيين، وإنما كان يقوم بهذه المهمة بعض الممثلين أو بعض المخرجين، ولهذا أصبح النص أبعد ما يكون عن النص المسرحي الفني المعروف، فهو عبارة عن فكرة أو مجموعة أفكار مقسمة إلى مشاهد ولوحات، وفي كل مشهد أو لوحة يتحدث الممثلون عن فكرة من هذه الأفكار.

لقد انعكست ظاهرة غياب النص سلباً على المسرح، بل أصبحت أزمة حقيقية تعرقل نشاطه وتمنعه من الانطلاق والتجديد، ومع تفاقم المشكلة، ظهرت في السنوات الأخيرة فكرة التأليف الجماعي بسبب فقدان الترابط وآليات الكتابة، ولكن نسجل لها أنها حاولت كسر الجمود ومحاولة التأسيس لكتابة مسرحية جديدة يشارك فيها الجمهور والممثل والمخرج.

- مسرح المخرج أو النص الميت :

إن أزمة النص في الجزائر تطرح نفسها بحدة وقد تأتي في مقدمة المشاكل التي يعاني منها المسرح الجزائري، فقلة النصوص تدفع الممثلين إلى الكتابة الارتجالية والكتابة الجماعية. كما كان لندرة النصوص المكتوبة محلياً أن ساعدت على ظهور ما يسمى بمسرح المخرج الذي حمل ولا شك مكتسبات عديدة منها:

- إعداد نصوص للعروض الآنية:

مع التركيز على العلاقة العضوية مع الركح، وقد تزايد الاهتمام بالاحتفال المشهدي الذي يخاطب البصر، والاهتمام بشتى العناصر المسرحية التي تتجاوز التركيز الأساسي في الحوار، والاهتمام بالممثل واستخدامه لجسده في مختلف عناصر اللون والضوء والصوت وصولاً إلى ذلك النوع الممتع من المسرح الكلي (٤).

والمخرج في هذه الحالة، قد يمسرح نصوصاً أدبية أو روائية وحتى شعرية، وقد يكتب نصوصاً مستمدة من الواقع، أو من أحداث تاريخية، غير أن هذا الاتجاه يعرف نقصاً في حركة التأليف، لأن النص المسرحي هو أدب صرف وليس للأدب في مفهومه الفني والحضاري غير الرفعة والسمو فإما يكون أدباً رفيعاً، أو لا يكون بالمرة (٥) فهو ليس مجرد إشهار لفكرة أو تصور، بل يتجاوز هذا بكثير، لأن النص هو تفاعل وتواصل بين عوالم فنية ورمزية وواقعية. ■

رجل من غبار

د. عاشور فني*

قهوة فاسدة
ـسها نادل لا يحب الزبائن
ـعلى المائدة
ـث في عباءة خائن
ـسيته عروسته مرة واحدة
في الظلام...
عشق كل المدائن
كـ في صمته...
حـرلاً لم تسعه الضفاف
عصى يترنح ما بين حدين
حد السلاح
ـحد الكفاف
كـ يلبس نظارتين ملونتين
ـمر بر قوس قزح
كـ يشرب كل الدوالي
ـم تأته غيمة أو فرح
كـ في قلبه امرأة لم يكن هو في قلبها
كـ في قلبها رجل لم تكن هي في قلبه
ـرجل لم يكن فيه قلب
ـغرق في الصمت حتى افتضح

كان ينظر في كأسه:
موجة الشط كاذبة
والمدى لا يحب العصافير
لم تعد الأرض دائرة
والخطوط استقامت إلى آخر العمر
والقلب أوشك يسقط في المنحنى
شردتني عيون الأحبة
ضيعت عمراً وراء رذاذ الجفون
ولم أكتشف من أنا
قال لي:
لا يناسب هذا المساء
غير صمت الحجر
لا يناسب هذا البكاء
في عيون الشجر
غير قلق السماء
وانشقاق القمر
ثم قال:
الوجوه التي كنت أعرفها
ها هي الآن تنكرني
والديار التي كنت أسكنها
ها هي الآن تسكنني
والقبور التي انفتحت فجأة

* شاعر جزائري

لم تسع جثة الوطن
ضاقت الأرض من حوله
فاتسع
وتساقطت السماوات على رأسه
فارتفع
وتجلد بالحزن حتى بدا فرحاً دائماً

هكذا...
لم يكن مثله أحد يستعين على نفسه
بالوجع
كان يأتي إلى حيفا
يزرع الحلم في الشرفات ويمضي
وإثره يطلع الجلنار ■

ترتيل جبلي

عمارة كحلي*

﴿وجعلها كلمة باقية في عقبه لعلهم يرجعون﴾ (سورة الزخرف: ٢٨)

ها أنا أسكن جوارك يا جبل «أكيهر»(١)، أسكن سفحك الممتد في قبين مقامك وهذي الجنان، وغاص أفقي بين عيني.

- «هذي برتقالة»، همس بذلك عبدالرحمن.

ها أنا أسكن سماءك حين تتنهد وهران في. فما كنت أنتظر الانتظار وما كنت أرجو المزيد... تلك حضرتي الملبوس عليها أو بعض من رعشاتي السقيمة، تحاول استنطاق مضمراتها أمامك. فحينما امتدت دروبي، أذهلتني مقاماتها في دمي وقلبي الجمود.

- «هذا ظلي، فأين ظلك؟»، سألني عبدالرحمن. فرد جبل «أكيهر»:

- «لا تبحث عن ظلك، فأنت وحيد كالتاريخ».

* * *

صفيرة شعري في المرآة تنحل من أمامي، فتنسل منها حزمة الليالي وكتلة أيامي. كنت أمشط أحبالي العالقة الساكنة فيها، وكنت - ولأول مرة منذ سفري - أثنت اتجاهات شعري في الهواء كالمجداف. فقد كنت أرغب في إسقاط عناقيد أسطورتي منه.

أصبحت صفيرة شعري سنديانة الحافات، وأصبحت مرآتي فيها لا ترى. وسط الغيوم، تفتحت أوراق أسطورتي وأزهارها. قبتُ أحدل منها المكانس والحبال، لعلي أقتفي أثر لونجة فأكون - بذلك - في مثل إصرار السندباد أو صدابي.

هذي سنديانتي تعرف مائي ودمي. إنها تسح ظلمة كهفي. تسح أحاديث شفتي التي ضلت أمهات أمي وآباء أبي يوم ارتقوا محبتي...

ستدون ما لم ندونه في صبانا. وستحفر عن وجعنا الذي لم يعرف. وستعلم كل سنديانتنا فيها. وبذلك تغطي صفيرة شعرها عزي أوراقنا، أو على الأفق ستبلل ظلالنا بمائها ودمها - لعلنا نعثر فتفتحي سنديانتنا إلينا...».

* * *

- «هكذا تغرب الشمس هنالك إذن». قال الجبلي. «يا ليتني هنالك، حتى أغني ما لم أره خلف جبل أكيهر!».

- «لماذا نسافر بعيداً كلما تأملنا؟!».

- «ربما لأننا لم نسافر، من قبل، منذ الميلاد!».

- «وهل في سفرك بقية من العمر يا جبلي؟»

* قاصة جزائرية

- «لا أدري. ربما أكون «أكهرا» آخر هناك!

- «دوماً يحزنني الحلم كلما ابتعدت... إيه، يا جبلي، كم أود أن يكون لي بعض من حكمتك وأقمع خوفي من عيون هذا الجبل...؟».

- «تعلم أن تذهب إليه بعينيك. تلك هي العتبة الموعودة إليك. حينها سيهبك «أكهر» ما أراه هناك».

* * *

تكبر صغيرتي جبالاً ومكانس أرويها كرومي بعض ما تشتهيه أمي. لقد أصبحت أسكن خلف شعري منذ أن عرفتني سنابل حدثني على نبع كلامها المعتق فيّ. إنها تعتقه كالقديد، فأعتقه حناء تخضب صغيرتي بالقرنفل.

لم تنبت لونجة فينا من جمر الشتاء أو من الغولة والسلاسل الصعاب. لا. هذا - بالضبط - لغز الحكاية المفقود. كل ما حكيته لك هو مجرد حكاية للنوم - لونجة من لحم ودم ذابت عروقها مع هذه الأمطار نعم. من هنا مرّ صمت لونجة في الظلمات.

لقد كبرت بين هذه الديار، وأنا في أعينها لونجة زماني، فهل كنت فعلاً لونجة لولا حكايات لونجة التي انتشرت بين الجار والجار؟! كلا، كنت سأرضى بكل الألقاب عدا لونجة. وحينما واجهته أمي بكل هذا القطع من الكلام. قالت لي أمثل بهاء الصورة التي غزلتها كل الأمهات عن لونجة.

فأنا صورة من لونجة فقط.

أنا تشبيه يمتد في الضباب.

عندئذ عزمت على الاستقصاء والتحري، وإذ بي أواجه في كل مرة لأتراءى لها لا أكثر. وقد مضى على ذلك سنون، حتى كان اليوم الذي قابلتها فيه.

قابلت لونجة. أو قابلت لونجة لونجة كما قالت.

لقد أهدتني شعرة طويلة من شعرها كي أزرعها في شعري. وهكذا زرعت أحلامي بين شعري وشعري... حينها تفتحت مواويل لونج فيّ. إيه، كانت لونجة صغيرتي التي تقيس تاريخي الطويل. صغيرتي التي تعتق حكمة الجبلي. لقد تاهت عيناه عني وهو يبحث عن لونجة الغولة والسلاسل الصعاب... هنا يتعقد اللغز أكثر - كما حذرتك في البداية. فأنا لا أعدو أن أكون مصلاً طرقياً يجفف هذه العروق المتورمة من لونجة وسلاسلها اللامنتهية من همنا... إيه، من يجرؤ على القول بأن لونجة من لحم ودم ذابت عروقها مع هذه الأمطار؟ من يستطيع أن يهدهد صمتها فينا فلا ننام تواً بعدها...؟!».

* * *

- «إلى أين يا جبلي؟».

- «حيث تقودني عيناي إليها. بالأمس فقط أدركت ضلالي من استواء جبل «أكهر»، ولأجل ذلك هممت رؤيتها عن قرب...».

- «وهل كنت أنا أيضاً في ضلال؟! صحبتني لك أقعدتني عن السفر، وقد كنت هائجاً عنيداً...؟».

- «لا أدري. أنت كما كنت، لم تحفظ إلا مكاني واسمي، فمتى نعرف حدائي هناك؟ متى؟!».

* * *

هكذا تفوح تنهيدتي الخريفية من وردي وحيالي. فلا أبرح من لغز حتى أتورط في آخر. وهكذا أجدني - في كل مرة - أستقصي كل امتداد لشعرة من شعري كي أحفظ ميلادها في جداري. فأفتش بقيتها بكل ما عندي من أطوال. هل كانت حكايا جدتي تنمو دونما تاريخ؟ وهل أوكل إلي توليد كل هذه الدبر؟. لا أدري.

ما أدريه (٢)، هو أني منذ تعرفت على تدانيك الظهور، صرت قابلة ساهرة تهرع إلي كل النساء. كنت أمدد الأوجاع وأقلصها في آن.

هو الجسد يشتهي راحته وسكونه. تلك هي منطقة العظام تصيح بيه ميلادها في دمي.

ها أنا أرتب الحبر من المبتدأ. وها أنا أعيد تدوين لونجة بحانات حبرية. أدلك تاريخهما على ظهري، تماماً كرسومهما في جبل «اكهر».

- «هتني عن اختلافك، فهمك منك». قالت أمهات أمي.

- «هل أبني حكاياتهم فوق حكاياتي؟».

- «كل شيء يتعلق بك يا بتول. فأنت منذورة للسيلان بكل ما لم تره خلف جبل «اكهر».

هو الجسد يشتهي ليله وضحاه.

هي الأصل تقشر سكوته.

هي بتول إذن. قارة سادسة من هذا الكون. تزرع محيطاً وبعضاً من حذر الأقدار، تغرى كريستوف كولمبس لاسم آخر للغزو.

قارة منذورة للسيلان كالتاريخ.

كانت بتول تدلك تاريخ ضفيرتها على ظهور جميع النساء. كانت تمدد حكايا العهد الجديد كالوشم.

من هنا مرت لونجة، بعدما أدركها جبل «اكهر». كانت من لحم ودم ذابت عروقها مع هذه الأمطار. كان شعرها سندياثة يتدلى على الجدران. فترقع به فتق البدايات والنهايات. ترقع كل خفقان ورتقه بين لا ولكن.

وحين تنبه الجيران لشعر لونجة، أدركوا عقوبتهم فيه:

شعر لونجة يجلب العتمة في النهار، ينشر صحيح أسفارنا قبل الأوان... كذلك قال الجبلي.

• • •

وهكذا تتعرف بتول إلى آثار لونجة في الزمن. فقد تلاحقت الليالي حتى تصل إليه. وقد كان الجبلي يستحث الخطى من قدامها كالمحتون. كان يرتل قطعاً من حكايا العهد الجديد هزء البحر.

- «إني أراها. أراها خلف جبل «اكهر»، سندياثة بين الصخب».

وهكذا ترتعش بتول تحت أقدامها.

- «هذي برتقالة». همس بذلك عبدالرحمن. ولا تكاد أن تتبين آثارها، حتى تعوص بين صدى الجبلي:

- «إني أراها. أراها في».

وكان الصدى يرشق الأمواج بالرمل:

- «أنت لم تر - حتى الآن - إلا همك. فأنت وحيد كالتاريخ. وحيد كالتاريخ...» ■

الهوامش

١- قيل إنه مربع ومشى عجوزه الحيوانات منذ أن يصل إليه العدو. وقيل أيضاً إنه لابد أن يطوي «الكهف» هذا كشف هذه العينة على كل حال. لأجل ذلك تاركه قرب دوار لطالب ومثلك، كشف فيه الغياب والنسيان.

«تلك حكايتي . . .
وهذه حكايتك النبيلة»

يوسف شحادة *

قد نقتربُ
الشوق سنبلة
تزوجها حزيران الحصادْ
والشرق بهرجة
لأغنية بها باتت سعادْ
قد نقتربُ
من ساعة النسيان صيفاً أو خريفين
ونزرع القبلات في رحم الغيوم الماطرة
نتزوج الموت المؤنب مثل ديكين
ونفر من فخ الحياة
على نبيل بنات آوى وارتعاش الهاجرة
أو نفترق...
مثل الأوراق في جسد الخريف
ونختفي في غدأة منا فنقرب لحظة
من أسراب القوافل في فضاء الرمل
حتى تهب أشباح الظما
قد من جديد في غروب الشرق
يحدونا إلى سيف الحقيقة؟
سؤال الشرق أنتَ!
قد نفترقُ...
من ساعة الصمت الحريقي الطويل
فتمشي في صورك العاجي
على المؤمنين يورقون الدهر
ثم يرتلون بما أتى المتوكلون ويعبرونْ
أو نفترقْ...
من ساعة الصفر المعين.. أو الجديد
فلا تنادي الدمع واستمعي إلى البحر الطويل
فإنهم من موجه يتقمصون...
قد نفترقْ...
لا تعجبي!
الشوق سنبلة تزوجها حزيران الحصادْ
والشرق بهرجة لأغنية بها باتت سعادْ...

....

يا أنت كيف خدعتني بسفرجلة
أم تلك كانت مرحلة..
ومضى قطارك صوب أطلال النهاية؟!
يا أنت كيف كشفتني
ورميت قلبي عارياً لكلاب هذا البحر
فانتزع الحمام بريده والسر من خيط البداية؟!
يا أنت كيف عرفتني؟
إني فقدت السحر في وجهي وصمت على الذي
فتلون الخد الذي عسلته مريام البعيدة بالربيع
تلون الخد النظيف بلون عوسجة الخماسين الشقية

* شاعر فلسطيني يعمل محاضراً بجامعة كراكوف - بولندة

واشتعل الشوك في سور المدى
يا أنت كيف شربتني بسذاجتي
وشغلت مهد دمي بفرحة جلنار كاذب
وعرفت في عيني طيف سفرجلة؟!
أم تلك كانت مرحلة؟!
ومضت...
ربما ومضت فوانيس الهزيع الشاحب!!
لا تسبقي البرق الذي يمضي إليك ولا
تضمي الرعد حين يقوض الحلم الأخير
بقبعات القطر
كي لا يرتوي من شوقه سفر التعبْ...
لا تسمعي هذا النباح فإنني سالمته الصيحات
حتى تمر في رجع الصدى
يا أنت تلك حكايتي...
لا تسمري أعوامها بعمدة الليل المكفن بالقلقْ
وتباعدي في الموجة الفجرية
انشطري على رمل الغمايا
أو على قلبنا الشفقْ
ترات نار في الندى
انشطري
سرابا.. أو صبيا.. أو سبايا...
من عجبْ...!!!
لا تقطفي شوق السنابل
كي تورثه العصافير اليتيمة للعصافير الشقية
عندما تعقو على حصى يعد عيونها
عن شهوة البحث المغامر عن بلدْ
لا تقطفي ورد الهواء وبعض أشواك السماء
وتتمتمي في رمل عاصفتي مراسيلا
لعبث بهرم الجوع الصمدْ
هي سورة لا تعرفين سوى بدايتها

وتخلسين سجعتها وخاتمة النشيدْ
يا أنت تلك حكايتي...
كنا قطارات وكانت في الهواء الطلق تسبح
فرحة من نبضنا المنسي في صدأ الحديدْ
أرجوحة صلت لأقدام الصغار ولم تطر
يوم الشعانين المطير
ولم يقص حبالها العيد الجديدْ...
نمنا على هدب الغيوم مظلة
فتطوع المطر الشجي لينقذ الأحزان منا
واحتمي بفصح عقوتنا التي لم ترتدي النوم السعيد
يا أنت... يا صمت القوافل والقبائل والقبلْ!!
أين الغزال على شقائق سورك الحافي
توارى القلب في عطش السموم
لمحة من بيعه الأمل السعيدْ
وتوجس الشك الطريد من الرؤى... فتمحص!!
هذا الكهرمان رقية لخطيئة البحر الموسوس
في صدور الياسمينْ
هذا الزمرد سيرة أو ثروة ليست لنا
تلك العصافير الشجية
سقطة لتموعك الحلي بأحلام اليقينْ
هذا الذي أسطورة تتخاطف الروح لتعلق
في التهابات القريبة والأفولْ
يا أنت تلك حكايتي.. وبدايتي
شقت طبول الحرب واللغة الرتيبة والفصولْ
لا يستطيع الحب أن يحكي أقاصيص الهوى
هل كان حبك للتفسخ سقطة في المستحيلْ؟!
لا يستطيع القلب أن ينسى
خطاياك القريبة يا فريقة من التعب الجميلْ
هذي حكايتك النبيلة
فسترى الحد الذي فضحت ورود الشام

ـــر جنونه الأولْ
وجنونه الثاني وعينيك المخبأتين
في صدأ من المخملْ
فدى حكايتك النبيلة
والوداع
نهايتي في خيمة الأسطورة الأخرى
وحكايتي مأساة رمل لم تعانق وجهه
أشواق نورسة مقيدة بجزر الموجة السكري
قد تقتربْ...
فدى خيامي ترتقي ظهر الدجى
فدى خيولي تنتظر
ـت الرياح سعارها الوردي يقفز في خطاي
ـحر هودج أخطبوط في دمي...

الموت أغنية تلقفها الصدأ
الصمت يقطن في حبيبتي
غير أني في مزامير السفرْ
أمضي لأعلن حبيبتي أو دولتي
أو ما اختفى في شرح آيات النبأ
أمضي...
يمص القمح من جيب الغروب
ومن خياشيم القمرْ
وهناك في الأفق البعيد
أمد ظلي كي
الامس صورتي وحدود جمهوريتي
و.. لكي
أطاول جلنا............. رات القمرْ ■

دعوة لزائرة لا تجيء

منير محمد خلف*

قلبي مفتوحٌ
زوريني
ولْيسكنْ وجهكِ في وجهي
لا تنطفئي،
كوني امرأةً بامرأةٍ،
فأنا من دونكِ صحراء ورياحٌ،
قمري مزنيكِ،
تحفرهُ ذاكرتي الأولى
أنني مدناً من أغاني،
من صوتي
تتصاعد نحو القمر الباكي
غزلانٌ من صدفٍ ونواحٍ.
عمري فرسٌ
مكسور الخطوة
من أوّلِ آيات التكوين،
مربوطٌ في خاصرة الوجع الماضي،
والآن بلا صوتٍ
أو فرحٍ يحميه
من ظمأٍ يكويه.
زوريني
يا فرحي المفقود
وصوتي المقلوب!
تحترق الأحلام على وطنٍ
يطلع من فنجان القهوة،
شبح ميلادي وبلادي
أقرئيني
وأريني ماءً بالنرجس
فوق سطوح أصابعكِ الخرساء،
أتشظى،
يملكني بستانكِ
يهملني نبع ضياءٍ.
أطوي كلماتي
أسحب صوتي من غيمٍ لا يُمطر فاكهةً،
الأرض بلا نعناعٍ،
والشبّاك بلا فستان الماء،
يا ....
يا الـ تبعد عنّي...!
وتراني ممتداً
ما بين يديها ويديها،
والجسد الأعمى يطويني
يتركني ما بين صقيعٍ ونزيفٍ.
زوريني في الفجر
وفي الليل

---

* شاعر سوري

وفي كلّ الأوجاعْ،
وخذيني منّي
كي أنسى أنّي أنسى
عصفور باكٍ
يبحث عن شبّاكْ
يسكنني،
ويعيد إليّ رياحيني
فأنا والعصفور
نأَلفات من عبقٍ وبخور
وعروقي فنجان مكسور
تلمّ
يرحل عن نشوة حارتنا الأزهارْ،
وأنا شيء لا يشبهني
شبحٌ.. ظلٌّ.. وخريفٌ..!
تمشي مرتبكاً
أحلامي قلقٌ وعويلٌ
وكلامي غرقٌ
لم يقرأ غير الجلّة فوق رصيفٍ..!
زوريني

فالعمر ذئابٌ
تخطف قمصان البرق
وتجري نحو خطايْ،
وأنا لا أملك
إلّا أوراقي وأساي،
أتكسّر مثل قصابات القهر..
.. الذبح.. الصبوات
تحملني رايات النكسة.
كيف بدأت..
القصةُ تحرقني
وأزقّة هذا الحي الموحش
ترجعني!
تعرّيني
فأنا لم أعرفْ غير صباحاتك
لم أرسمْ غير غمامات يديك.
زوريني
فخرافي ما زالتْ هادئةً،
وطيوري لم تعلنْ هجرتها بعد. ■

قصائد قصيرة

جعفر العقيلي*

كيد

الصبيُّ المتيم
صادفته صباحاً
بنفسجة
طازجة
ضمها – رجفاً – بين أضلعه
فاحترق
لم يكن يعرف الكيدَ
في حركات الصبايا
ولا ظن زوجته
مصنوعة
من ورقٍ !!

وحدة

من أنت بلا وجهٍ ....؟!
من أنتَ بلا لغةٍ،
تفضح سرك
ها أنت، ستزحف من ناصية المقهى – وحدك –
طلة أنثى تنأى،
وتصير بعيدة
من أنتَ ....؟
من أنتَ، إذن
دون «قصيدة» ؟!!

عتب

للشرفة أن تتجهّم
لمّا يهجرها العشاق
وسمار الليل
ولها أن تحنق عليهم
... أن تغتم
تتساءل: «كيف يغيبون بلا تلويحة كفٍّ
أو قبلة
أو هزّة منديل
تمسح عن روحي نقع الهمّ ....؟!».
للشرفة،
بعد رحيل الأحبابِ
– ويا ما أوفاهم –
أن تبكيهم كلَّ مساء
فمها
حرقة دمٍّ ....!!

نزيف

يكفيك يا قلبي نزيف

* شاعر أردني

مَن قال لك
أنّ الزمانَ زمانُنا
مَن أوهمكْ
أنّ الضمائرَ صادقةْ
أو ... لم أعدْ ذاك الفتى
وكأنّني
ضيّعتُ في دربي
خطايَ الواثقةْ.

صداقة

وحيدون،
بيْدَ يشاغلُنا الوقتُ بالثرثرات، لكيلا نشدّ
الخطى صوب صفصافة الصمتِ، أو نختشي
من عباءات أيّامنا وجهَنا المستباحْ،
... وحيدون،
لا غروَ إنْ فرّ عن زهرة العمرِ نحلُ التمنّي،
ولا إنْ أصاب القلوبَ سرابٌ بغيض التجنّي،
أو امتدّ فينا صهيلُ الجراح.
... وحيدون،
إمّا نتوق إلى خيرِ ما قد بقي،
وإمّا نفكّ إزار الثواني
نرتّب فوضى الساعات في باحة البحر
والبحر يمضي إلى البحر زلفى
وما قد أراح.
... وحيدون،
إلاّ من الشعرِ
في رحلة العمرِ، نشدو ببعض القصيد
ندندنه
نظلّ وحيدين دوماً
ولا نُستباح. ■

البراري*

إدوار الخراط**

مات أبانوب فجأة، على عجر القطار، بين ذراعي منّة، أمّه.

كان الوقت ظهراً، ساعة الوحشة.

السنة التي فاتت، كان قد التقى في الطرالة بحبيبة الرضا والتصقت شفاههما في قبلة فداء ممتة، في هذه الساعة أيضاً ماتت عايدة وبعدها بسنة مات عدلي أخي الصغير، وفيها أيضاً ماتت يدي الصغيرة - وهي في عمر أبانوب بالضبط - كان وجهها الصغير العظمي المجعد يبتسم لي حتى وهي تموت، وعيناها تتعلقان بي بحب غير مفهوم وغير مبرّر - مثل كل حب حظيت به.

ثم كان أمين أخي الأكبر غير الشقيق قد مات تحت عجلات قطار الدلتا في ساعة الظهر أيضاً، في العام ١٩٣٦، عندما استيقظت ثاني يوم من نومي على صيحة أبي المشاعة التي تخلع القلب: ولدي... ولدي... ولدي.

كان أبانوب قد سقط مريضاً بعلة غامضة محيرة، فقد كل شهوة للطعام، وراح يزداد نحولاً يوماً بعد يوم، ذبل عوده وغارت عيناه، ما إن يشرب جرعة ماء أو لبن حتى يلفظها، ومهما غطت منّة رأسه بالكمادات الباردة وغيّرتها له كل ربع ساعة يظل سخناً لا تنزل حرارته، مع كل الحبوب التي يصرفها له الدكتور مبسائد، بلا جدوى.

كان أغابيوس هو الذي يصحب منّة ملتفعة في بردتها السوداء، فوق شالها القطيفة البرتقالي الداكن، يحمل الطفل المريض متهافت الجسم متراخي السيقان والأذرع، يثقل عليه الحمل لكنه لا يكاد يحس الثقل، حتى يكشف عليه الدكتور عبد عشم الله، في مبنى المستشفى الأميري ذي المعمار الكلاسيكي الضخم، صباحاً، أو في عيادته الخاصة مساءً، في العمارات الجديدة التي لا معمار لها، يمسح عن الولد مخاطه وإفرازاته وبلله المتحلل أصفر اللون، ويغيّر له ملابسه التي تلافيه إياها منّة.

كانت منّة قد تحلّت وضوى جسدها اللدن، غارت عيناها الواسعتان بعمق في عظام وجهها الذي شف جلده ورق كأنما شحبت النضرة أو ابيضّت قليلاً، كأنما استطالت التدويرة الفرعونية لحاجبيها حول المحجرين حتى أوشكت أن تصل إلى وجنتيها الخاسفتين.

سقط أبانوب من ذراعيها، ولولا أن مسعودة

* فصل من رواية «صخور السماء» التي لم تنشر بعد

** روائي مصري

كانت إلى جوارها لا ترتطم بأرض صحن البيت الفسيح بصف المنير نصف المعتم. التقطته المرأة وهي تتمتم: بسم الله الرحمن الرحيم.. توري لنفسك علا يا ست منة.. ربنا يصبرك على ما بلاك حاذر على كل شيء يا رب.

تحدق إليها منة فارغة الذراعين. كأنها لا تراها، روحها قد انسلّت منها. كانت عيناه ما زالتا مفتوحتين على السؤال الذي لم يستطع أن يصوغه أو يدرك معناه- ولا نحن استطعنا- وكان وجهه قد ابيضّ وبهت جداً غاضت منه كل دمائه.

كانت أحمل عنّي وقد خفّ وزنه وكأنما صغر جسمه فلا تكاد تتصور أنه في التاسعة من عمره بل تظن أنه لم يكد يكمل سنيه الثلاثة أو الأربعة. كان التيفود قد أرهقه طوال أشهر الصيف وهو يغالب الداء، وما كانت المضادات الحيوية قد عرفت بعد في العام ١٩٤٣، وكان شعره قد سقط وبانت فروة رأسه على الجلد في بقع غير منتظمة ملساء، يدهنها الطبيب بسائل كثيف القوام بنفسجي اللون تقريباً، وكنت أعبر به شريط الترام في شارع راغب باشا إلى البيت، وكنت قد أمضيت سنتي الأولى في الجامعة، وقدمت أوراقي للتحويل من كليتي إلى كلية الآداب قسم اللغة العربية في الإسكندرية، وهو ما لم يحدث، فلم يستجب أحد للطلب ولم يردّ عليّ أحد وراح الطلب في صمت أعراف غير مكتوبة ونافذة- حينذاك- أنه لا يقْبَل قبطيّ في أقسام اللغة العربية وقد انكسر هذا العرف بعد ذلك بسنوات طويلة على أي حال.

الإسكندرية في ٣٠ يونيو ١٩٤٣

بنتي العزيزة سارّة هانم

أهديك سلامي وكثير أشواقي. اليوم وصلني جوابك وتطمّنت على غالي صحتكم أما نحن فلله الحمد هناء وألبير متقدّمين للشفا ببطء شديد، إيريس تحصلت على تمام الشفا، إيفون توفت لرحمة الله ودفنت السبت ٢٦ الجاري والعوض على الله، الباشا الكبير ولويزه ووالدتهم بغاية الصحة كما نحن، أما الست أماليا والدتكم فهي عندنا ونحن بغاية السرور لوجودها معنا لأن بيتها هو بيتها وهي على ما يرام بصحة جيدة والحقنة عملت تأثير يومها فقط ربنا يتمم الشفا لألبير وهناء حتى يمكن للست والدتكم أن تحضر لطرفكم بالسلامة ولكنها تقدر أن تبقى معنا على الرحب والسعة كلما تريد. وسلامي للأخ فانوس أفندي والست وديدة وبنتهم العزيزة ومن هنا جميعاً يبلغوك السلام ومشتاقين لرؤياك جداً كما أنا وألف سلام عليك.

قلدس (إمضاء)

تحصلت هناء على تمام الشفا، فعلاً، أما ألبير فقد مات يوم ٣ أغسطس ١٩٤٣. كيف امحت من ذاكرتي كل وقائع موته؟

بينما يبقى موت عايدة حياً في روحي بكل عرامته.

عندما جاءني عامل التلغراف، يومها في دمنهور، يلبس جاكتة على جلباب رماديّ أغبر ويعتمر عمامة صفراء مخططة، وهتف من حوش السلم تحت: "... حياتك الباقية، عايدة ماتت.. التي كانت في مستشفى الحميات، نزلت

وأخذت منه المرقية.

بعد لحظات من الجمود التام أفقت في ركن معتم من البيت الخاوي وانفجرت ببكاء لم أعرف مثله من قبل ذلك ولا من بعده، بكاء لا يستطيع العقل ولا الجسم نفسه أن يوقف عنفه، كانت الدموع تنهمر من عيني وأنا في الأوتوبيس مسافر إلى الإسكندرية - كما لعلها تترقرق الآن بعد خمسين عاماً أو تزيد - وكانت الدموع تنهمر رغماً عني وأنا أسمع صرخات أمي، وصيحة بي «مع السلامة يا عايدة» وعندما أنزلوا الصندوق إلى القبر المفتوح في مدافن الشاطبي لم أكن أعرف أنني أبكي وأنشج بصوت لم أكن سمعته، وهم يشدونني - من؟ لا أدري، أناس، قريب - حانوتية؟ - يشدونني بعيداً عن حافة الترية وخالي نانان يقول بصوت مخنوق: خلاص يا بني.. خلاص يا بني.. تعال، أكان ذلك كله حلماً؟

كانوا - موتاي كلهم - ينظرون إليّ، كأنما ينتظرون مني ما لا أستطيع أن أقدمه، ما لا مثك أن استصفيهم منه، لويزة، بعد ذلك سنوات، محترقة الظهر، تحتضر، لا تستطيع أو لا تريد أن تكلمني، كأنما تتهمني بموتها، تنظر إليّ فقط، عيونهم الآن أقوى حضوراً تحملني ديونه لا أطيقها، لماذا أنا أحيا، لماذا عشت، بينما كانوا يعرفون أنهم على حافة الموت، ... وا؟ في هذا إثم أولي يقع على عاتقي، أو إثم اقترفته، ما من إجابة - ربما - إلا أنه ظلم تكويني، فقدان جوهري للعدالة في هذا العالم، بل هو أكثر، كأنه خطيئة أصيلة لم أتطهر منها قط، ولم يخلصني منها أحدٌ قط، وليس لها فداء.

البراري الموحشة أقطعها دون دليل.

هل لنا أبكي؟

أقاوم - ما استطعت - اهتزار قلبي

في كنيسة أباهور القديمة نزلنا الدرجات الثلاثة من الحرانيت الذي انطمست عليه نقوش الكتابة المقدسة فلم تعد تستبين، وكانت سيدات الأسرة كلها إلى الجانب الأيسر من الكنيسة، خلعن البرد السوداء السابغة والألانس الخفيفة العالية، رؤوسهن ملفوفة بالشيلان والطرح، يؤدين الواجب. وعلى الجانب اليمين جلس كبار العائلة ورجالها وأصدقاؤهم ومعارفهم، وفي رصانة الكنيسة وتوقُّر المناسبة كانوا يعقدون صفقات وينهون أعمالاً، بصوت خفيض، تأتي الكلمات الإنجليزية في وسط اللهجة الأخميمية، وأبونا فيلبس - خال أبانوب - هو أيضاً يؤدي شعائر الواجب، يصلي ويهز مجمرة البخور على الصندوق الأبيض الذي عليه علامة الصليب كبيرة بخطوط عريضة مستقيمة مذهبة، ويقوم بالخدمة دون حزن ودون تورُّط.

الكلب الذئب، حالك السواد، يجري حول حوش المقابر من الخارج، لا نكاد نراه حتى يخطف بنا مرآه من فرط سرعته، لا نرمق منه إلا خطفاً طويلاً ممدوداً، جسمه اللين الطويل يتموج إذ يهز ذيله شرير الشكل، وكانت نبحاته القصيرة خشنة عميقة تصدر عن صدر سحيق الغور.

تساءلت منذ قليل: هل تبدو هذه الهموم والأحزان مما عفا عليه الزمن وسفَّ عليه غبار

الفقدان؟ أم هي ما زالت في صميمها – تعني الدين جميعاً" وما زالت تكسر وتدمر القلوب والأرواح؟

ماذا يهم – حقاً – إن كانت هذه الأسماء أبير وقلدس وبشارة وغسطوس وسداوس ومنه وسالومه وفقيه، أو غير ذلك؟ يظل أبير وأبانوب وعديده وأبطون سواء كانت هذه أسماءهم أو لم تكن – هم ضحايا ضرورات غير مفهومة وغير مبررة، إن كانت الأسماء والأزمان والمواقع، الظلم الكوني واحد، والفقدان الفادح – بل افتقاد الرحمة – واحد، ومتكرر، كأنه يدوم بلا انتهاء.

قال: نعم، حتى مع شطحات تحمل مصابيح الحب والشهوات.

قال: اصرخ بهذه الهواجس والشطحات وأمثالها ما شئت، وما شاء لك الصراخ والاحتجاج، قد ترددت هذه الصيحات على طول الزمن، فما جدواها؟ وماذا فعلت؟ بل ما معناها؟

البريء يموت كل يوم بلا سبب.

الفقدان شرط للوجدان، نعم، لكنه يظل فقدانا بلا عوض.

في الأزمان القديمة استشهد طفل قديس اسمه أبانوب، كان قد ولد في قرية نهيسة، مركز طلخا، وهي الآن كفر الحرب، بالقرب من المنصورة، وتوفي عنه والده مقار وأمه مريم وهو في الثانية عشرة من عمره، وتركا له ثروة طائلة وزعها على الفقراء، وعندما ذهب إلى سمنود بجوار النهر ورأى عذابات المسيحيين على أيدي جند الرومان تحدى الوالي لوسيانوس واعترف بالمسيحية فعذبه وعلقه في صاري مركب من رجليه ودمه ينزف، وظهر له الملاك ميخائيل في نور بهي، وأخذ يمسح الدم عن وجهه، ونال إكليل الشهادة في ٢٤ أبيب – ٣١ يوليو، وجسده موجود بالكنيسة التي تحمل اسمه واسم العذراء مريم في سمنود، والتي تضم إلى جواره رفات ثمانية آلاف شهيد.

كم من آلاف، عشرات ومئات الآلاف، وملايين من الشهداء من كل دين وجنس وملة وعقيدة ولون، نالوا جميعاً أكاليل الشهادة، وما زال لطغيان الظلم العسف اليد الطولى، فهل سيظل أبداً علانيا هو الشر المقيم؟ يظل هذا الشر بكل معانيه ومستوياته الألم والطغيان والتعصب الأعمى والظلم والحقد والكذب ودناءة النفس، حقيقة ثابتة لها – مع ضدها – وجودها الدائم – فيما أظن – مع وجود الإنسان كما نعرفه، ليس هذا الشر جانبا آخر للخير فقط، بل هو قائم بذاته، ليس فقط جانباً سلبياً يجهد الواحد الفرد أن يخلص نفسه منه، قد يكون هذا صحيحاً، لكنه ليس كل شيء، وقد يكون الشر نتاج أوضاع اجتماعية، ولكن ذلك ليس كل شيء. فهل أحلام الأمن والعدل والصدق تغفر الآلام والشرور وخيبات الطموحات النبيلة، عرضيها أو عمدها؟ النبيلة؟ ما معناها؟ ما هي؟ هل تعادل أو تعدل الأحزان المتلازمة لمجرى الحياة؟ أبداً...؟

قال: لا يمكن غفران الألم الذي في العالم

قال: لا يمكن محوه كما لا يمكن تبريره

قال: مهما ارتفع الفرح ومهما حلقت نشوات التحقق والخلق الحميد، فإنها لا تعوض أبداً مرارة العذاب ونار الظلم وقسوتها التي لا تفسير ممكناً

لها، أبداً، مهما تعددت التفسيرات.

قال: من ذلك جاء حنين الناس إلى براءة الإيمان، وطفولته.

البراري الموحشة لا حدود لها، ولا وصول للأفق الذي يتراءى على تخومها.

الملاك المهلك لم يعبر عن كل باب ملطخ بدم خروف الذبيحة، لم تحدث المصحة ولن تحدث، لأن التهلكة تحيق بكل باب.

دخلت عليه وهي أحسن من النار المحرقة، كانت كسيل من الحمم الذائبة،

أيأخذ إنسان ناراً في حضنه ولا تحترق ثيابه؟ أو يمشي إنسان على الجمر ولا تكتوي رجلاه؟

لم يحترق الثلاثة فتيان، بعد أن أوثقت أيديهم وأرجلهم، وألقي بهم في أتون النار. لم تكن للنار قوة على أجسامهم، لأن النار تحدث بأجسامهم وتحول الجسد إلى لهب وسلام.

هل عندما تعلو النغمات ينقطع الوتر؟ أم إذا كان في النغم مجرد صخب وضجيج، وليس فيها ذلك التحليق إلى أعال لا تنال؟

كأنما وهي تدخل عليه قد طلبت مجد الألوهية بحبها اللانهائي، وشهوتها أن تحتضن العالم كله باحتضانه، فهل بقي لها المجد الإنساني؟

بعد هذا الوصل من خضم الحب يأتي حزن الحزن. OMNE ANIMAL TRISTE POST COITUM.

لا، لم يكن هذا صحيحاً، أبداً، ولا أنه نوبة الحزن الحيواني- الإنساني الشامل للكل، بعد نشوة التحقق والتوحد.

أين ذهب نذر البتولية الكامل والانقطاع عن شهوات الجسد.

قال: شهوات الجسد هي نفسها شهوات الروح.

قال: بعد انتهاء فعل المحبة- وهل ينتهي أبداً؟- يأتي سلام للروح وللبدن ما أعمقه، وهو مع ذلك سلام تهيجه، من الداخل، أشواق جديدة وصبوات لا تنتهي.

مغفورة لكما هذه المحبة- الشهوة، هذا الحب الذي في جوهره ليس خطيئة.

الآن كفر عن قدر ولو يسير من هذا المجد.

باتضاع أمام مجدك كنت في كامل الكبرياء، يكن تاج شعرك العزيز عثرة ولا كان طريق الزلل، وإذ مسحت به قدميه المتعبتين، وعطرتهما بالطيوب العطرة من جسدك وقلبك معاً فقد استحققت النعمة.

كان شعرها كل ما بقي من مجد جسدها.

تهدل قميصها الفستقي على عظام البدن، اتسعت عيناها السوداوان اتساعاً كاد يخسف وجنتيها، فيهما تتقد نار الفقدان التي لا تنطفىء.

صفوها إلى رجولته الآن مختلط بنوع من الظمأ للانتقام- بعد أن راح منها أيلول- تلوذ بحضنه، تحتضن فيه العالم- وكأنها إذ تضع فمها عليه تنهش هذا العالم.

فإذا كانت شهوتها للحب مغفورة فهل هي تغفر لنفسها شهوتها للانتقام؟

الظمأ وحده- ونوع من القهر الذي لا يرحم- هو الذي يوحد بينهما.

صرخة الكروان المتكررة في ساعة الظهر غير متوقعة وغير عادية، منذرة.

حز الهجير المتقد في حارة القبة – بعد أذان الجمعة في البلد التي قامت فيها أطلال الأحداث الدامية، حل محله حز الأحشاء.

مسعودة في بيت زوجها حماد النجعي، والأولاد ميلاد وجيد وعزيز وسلوى مع أولاد مرقص أفندي دانيال وفرونيا وبشاي وهيلدا في أخميم. أما أبانوب – أين أبانوب؟

لعازر – الذي مات أيضاً من زمان، بالقرحي بينهما.

هل أصابع أبانوب بمحبته؟

يأخذها بين ذراعيه الناحلتين وكأنما علامة الأصابع الجمسة الدامية عليه، لا تمحي.

كان العقد «المشخلع» الذي يطوق جيدها من الذهب البندقي الخالص الطري قليلاً عيار ٢٤، يبدو كأنه اتسع وتهدل قليلاً إذ يصلصل وهي تنحني على رأسه – وقد تخلله شيء من الشيب وخف شعره كثيراً

قال: إيزيس، هل تملكين أن تغفري لي؟

قالت، بما يشبه الغضب: أنت لم تفعل ما يستوجب الغفران

قال، مرة أخرى: إيزيس، اغفري لي.

قالت: لماذا تسميني إيزيس؟ اسمي الحقيقي في شهادة الميلاد مادلين، لماذا تسميني إيزيس، أنا امرأة خاطئة، زوجة خائنة، أم لا تستحق أن يعيش لها ولدها.

إيزيس؟ أليست إيزيس الإلهة؟

قال: نعم. هي من جوهر الألوهية.

قالت: إيزيس اسم ذهبية تمر علينا تحمل السهولت الكثار إلى الأقصر وأسوان، إيزيس اسم ماركة سجاير، إيزيس اسم ماركة عطور شرقية.

قال: لماذا التجديف وانتهاك الحرمات، والأقداس؟ إيزيس وجه من وجوه الإله، وجه رهيب وجليل ومفزع وجلاّب للهلاك أو للخلاص.

قالت: أنا امرأة، مجرد امرأة خاطئة...

قاطعها: نحن لم نؤذ أحداً. لم نخدع أحداً

قالت: الصمت أيضاً كذب.

قال: الصمت صدق لأنه وحده هو الذي لا يسيء إلى أحد بشيء.

قالت، ساهمة متفكرة كأنما تحدث نفسها: يحدني كلما يريدني. لا. لست خائنة، ما بيننا هو فقط احتياج واهتياج ولا شيء آخر، ما زالت أمه، ما زالت الست كبريا تملكه.

قال: لا نخون أحداً، لا نؤذي أحداً، ولا حتى أنا – إذ أكسر نذر البتولية – خائن، لا. لأن الوفاء عندي لشيء أعمق من معنى الامتناع الساذج. ليس قهر الجسد بالامتناع بل بتجاوز الجسد إلى سعي روحي. ليس هذا مجرد تبرير. هو حق من الحق.

في هذا الظهر خانق الحر كانت النافذة الواسعة المطلة على صحن البيت مغلقة الضلفتين، هواء حار قليل ينفذ من خصاص الخشب المردود بإحكام، وكانت الشمعة الكبيرة مثبتة في حامل نحاسي معلق بمسمار في حائط غرفة النوم، تتقد بشعلتها المهتزة تحت أيقونة العذراء حاملة الطفل يسوع على يمينها.

صاح ديكٌ على السطح، صيحة نداء.

نهض فجأة، انسدل على عريه الرداء الأسود، وقام حافياً، اختطف الشمعة الكبيرة المشتعلة ووضعها تحت باطن كفه المفتوحة الممدودة على النار وقال: علي، وعنكِ معاً.

صرخت صرخة صغيرة، وقامت ليس عليها إلا الشال البرتقالي الداكن القلاّب، سابغاً على ظهرها النحيل، وشراشيب الشال تهتز على نهديها.

جرت، وانتزعت الشمع بقوة من تحت كفّه المبسوطة على الشعلة، ثابتةً لا تكاد تهتز، انطفأ اللهب، وصعدت رائحة الشمع الساخن واللحم المحترق.

دلقت كوز ماءٍ بارد على باطن الكفّ الذي احترق جلده في دائرة حمراء سوداء مشعثة ونفذ الاحتراق إلى داخل اللحم.

رفض أن تلفّ يده بخرقة نظيفة مبللة، وتركها وقد بدأ الألم القوي يسري ويلذعه ويرسل ومضات متلاحقة كالبرق من الوجع، ليس في يده فقط بل في جسمه كله.

كان صامتاً، فقط يكزّ على أسنانه.

ما زال ندب الحرق في يدي حتى الآن.

المحبة، كما هي حانية، ومبتهلة، قاسية تجلد مواضع الحب وتسحقها، ذبيحةً وكفارةً وقرباناً، ولا فداء. لأنها أمينة هي جروح المحبة، ربما، ولكن آلام طعناتها ليست أقل من نشوة متعاتها، وأمانة الجرح تطوي في داخلها قهراً دفيناً.

لم يكن ما بينهما كذب، حتى لو كان في عزّ توحدهما وحشة

لا خوف بينهما، لا من العالم ولا مما هو وراء العالم، الخوف يقتل والروح يحيي.

يده المحترقة أمارة صدقٍ نهائي، وطلبٍ للغفران لا استجابة له.

كان قد هتف مرةً في ذروة تحققه: كل قواتك وطغماتك لا تقوى عليّ، لا تملك الآن أن تسحب مني ما عرفته في سماواتك.

قال: في ظلام هذا الحب نورٌ لا يُطاق

قال: هذا نور يثبت فيّ إلى الأبد

وفي هذه اللحظة كمال لا يحدث أبداً في أفق آخر، ومعرفة أعمق من أيّ كلمات.

كانت تحتل موقعها في صدفة قوقعةضخمة مقضومضة، تسع جسمها كله، وقد حملتها أمواج الفيضان من هضاب الحبشة.

كانت أساور الذهب قد اتسعت حول رسغيها، وفي حميا فعل المحبة إذ أحاطته بذراعيها سمع صلصلة الذهب ورنّة اصطدامه بعضه ببعض.

، تنزنفسه منها بينما ضمها إليه مبتعداً برأسه عنها، بحركةٍ بين الرفض والاحتواء، وكأنما عذوبة مسكّرة على شفتيه تستحيل مرارةً صلبة القوام وعطش العشق، الذالم، الذي لا يرتوي.

وما من وسيلة لإغلاق الأحشاء أمام هذا العطش المقيم.

فهل كانت نزعته البتولية معرفةً بأن عطش اللذة لا ريّ له؟

القداسة ليست في البتولية بل في بهجة التوحّد مع القداسة.

لا ينظر إلى الأمور التي تُرى، بل إلى تلك

التي لا تُرى، ولا تُقال.

لأن الذي يزرع للجسد فمن الجسد يحصد مجداً، هللويا للجسد، ليس الفساد حصيد الزرع إلا إذا كان الزرع فاسداً.

عندما كانت شهوة القداسة تتمرغ بهما على أرض حوش البيت المخايل بنصف النور نصف العتمة، في عزّ الضُهر، كان النمل قد زحف في قوافل منتظمة على حبات النبْق الساقطة من الشجرة الوارفة، تفوح منها رائحة فيها عطن حلو وحرّيف يجفّ له لسانه إذ تنطوي عليه شفتاه المحترقتان في قبلة محبةٍ لا تنتهي■

ثلاث قصص

وليم ساroyan*

ترجمة : أديب كمال الدين**

١ - غرين لاند

في يوم الاثنين أو الثلاثاء من كل أسبوع يجلب ساعي البريد صحيفة هيرالد تربيون الخاصة بالكتب من نيويورك، وهي تتناول الكتابة بمختلف أنواعها والكتّاب بمختلف أنواعهم. العديد من الكتب يطبع والعديد لا يطبع. وأنا أريد أن أعرف مدى ضخماً في مدينة واحدة لا يوجد فيه، على الأقل، كاتب واحد، وإذا كانت هناك قرية صغيرة تضم خمسين شخصاً في مكان ما لا يعيش فيها أحد الكتّاب فأريد أن أعرف هذه القرية. أريد أن أذهب إلى قرية كهذه وأحاول أن أكتشف لم لم يحاول أحد من الخمسين شخصاً أن يخبرنا قصة الإنسان على الأرض. أريد أن أسير في القرية في صباح ما وأنزل بهدوء حيث الشارع الرئيسي وكل ما يحيط به متأملاً البيوت ودارساً نزعات السكان. فخمسون شخصاً هو عدد كبير من السكان ولحظات حياتهم كثيرة. أريد أن أعرف قرية كهذه، ولكنني متأكد من عدم وجود مكان كهذا مطلقاً وليس فقط في غرين لاند.

وإذا كنت تظن أنني أمزح، فإن كل ما يجب أن تفعله هو أن تنزل إلى المكتبة العامة وتبحث عن أدب غرين لاند، وستجد أن البلد مليء بالشعراء وكتّاب النثر. وهم كذلك مبدعون حقاً. وبرغم ذلك فهي غرين لاند وهذا ما سأصل إليه. الشعر في غرين لاند والنثر في غرين لاند. بلدنا، أميركا، ذو أبعاد مترامية. ولدينا العديد من الكتّاب الذين لم تطبع أعمالهم في الأغلب. وموضوع كتابتي الخاص هو سان فرانسيسكو. ولكن ليس كل سان فرانسيسكو، إنه الجزء الغربي الممتد من شارع كارل حتى المحيط الهادىء. إنها غرين لاند، وليست شاباً ما ذكياً، وبمقدورك أن تحمد الله أنها هكذا، ليست براعة بل مكان، إنها ليست فناً دقيقاً بل فن حتمي، إنها الشيء الأفضل: غرين لاند.

أنا من سان فرانسيسكو، الضباب، ومنبهات السفن، المحيط، التلال، الكثبان الرملية، سوداوية المكان، مدينتي المحبوبة، المكان الذي من خلاله تنقلت على الأرض قبل بزوغ الفجر ومتأخراً وقت الليل، مدينة ذهابي ومجيئي، المكان الذي أمتلك فيه غرفتي وكتبي وجهاز الحاكي العائد إلي. حسناً، أنا أحب هذه المدينة، وقبحها محبب إلى نفسي، والحقيقة انني لست كاتباً على

* كاتب أمريكي
** كاتب أردني

الإطلاق، والحقيقة أنني لا أريد أن أكون كاتباً. أنا لم أحاول قول أيّ شيء. لم أحاول. أنا أقول ما لا أستطيع كتمه فقط. لم أستخدم القاموس. لم أخترع الأشياء. كل النثر في العالم لا يزال خارج الكتب، وبصورة عامة، خارج اللغة. وكل ما أفعله هو أن أتجوّل في مدينتي مبقياً عينيّ مفتوحتين.

في كل يوم اثنين أو ثلاثاء أقلّبُ صفحات هذه الجريدة التي جلبتْ إليّ من نيويورك وأنظر إلى الصور فيها وأحياناً أقرأ قليلاً من الكلمات هنا أو هناك:

أسماء الكتب الجديدة وأسماء الكتّاب. أريد أن أعرف ما الذي يكتب من قبل الرجال الذين يطبع لهم، لأنني حين أعرف ما الذي يطبع أستطيع أن أدرك ما الذي لا يطبع. وأعتقد أن النثر الأعظم في أميركا هو النثر السرّي. فالجميع يعرف أنه في مقابل أيّ كتاب يطبع يوجد عشرون أو ثلاثون أو أربعون كتاباً لم تطبع.

عن نفسي، أنا كاتب متواضع جداً. ذلك لأنني لم أقرأ أعمال الكتّاب العظام أو لأنني لم أدرس في الكلية، أو بسبب أن المكان بالنسبة لي أكثر أهمية من الإنسان. إنه أكثر رسوخاً وهو لا يتكلم. والكتّاب الذين طبعتْ كتبهم يتحدثون كثيراً جداً، وكلامهم، بصورة عامة، هراء. أريد أن أعرف ككاتب، هل هناك من شيء يمكن الحديث عنه؟ أنا أعرف أن هناك الكثير ليصمت عنه بالنسبة للكاتب. أعرف أن الكثير يمكن الحديث عنه، ولكن ليس ككاتب، الطقس خصوصاً، آه، جميلة، جميلة، الشمس جميلة جداً هذا الصباح، وهكذا، ولكن هذا يقال في كلمات مختلفة وبالمعنى ذاته. وكذلك: اليوم هو اليوم الرابع من الجمال المشمس، وهو اليوم الذي قد بقيت فيه في غرفتي. إنه يوم جيد حقاً وكنت سعيداً حقاً، والآن يجب أن أبقى في غرفتي بالرغم من نقاء الهواء ودفئه. يجب أن أبقى هنا وأحاول أن أتكلم بهدوء عن هذه المدينة، ولكن ليس ككاتب.

ما يعادل ذلك هو أنني أريد أن أحاول قولَ كلّ ما كان حرياً بالكتّاب الذين لم تطبع أعمالهم أن يحاولوا قوله لو كانوا هنا، ولو عاشوا خلال هذه الأيام الثلاثة ذات الطقس البديع.

وأنا متأكد أنني لن أحاول كتابة قصة ما. القصة، هنا، بالطبع. من المستحيل أن أهمل القصة. إنها موجودة دوماً، حتى لو كتبتُ عن صناعة الساعات أو الغسالات الكهربائية فالقصة موجودة. إنها مدينتي: سان فرانسيسكو، وإنها الشمس شديدة السطوع، المكان، وإنه الهواء شديد النقاء، وإنها نفسي حيّة، وإنها الأرض: غرين لاند وليست براعة، أميركا وليست كلاماً. هذه هي القصة الأولى، وإن لم يعجبك أسلوبها فبإمكانك التوقف عن القراءة، لأن هذا هو كل شيء، المكان وطقس المكان، وما نفكر به هو أقل أهمية مما نشعر به، وعندما يكون المناخ على هذه الشاكلة فإننا نشعر بأننا أحياء. وهذا الشعور هو نثر عظيم وشديد الأهميّة. الوجود الأول هو المكان ثم أنفسنا، وإنها كل شيء، غرين لاند، أميركا، مدينتي، سان فرانسيسكو، نفسك ونفسي، التنفس، معرفة أننا أحياء، شرب الماء والنبيذ، تناول الطعام، المشي، مشاهدة أحدنا الآخر، وكل الكتّاب غير المعروفين والذين لا اسم لهم في كل

مكان يقولون ما أقوله: كلنا أحياء ونتنفس، لذا إذا كان الأسلوب غير ممتع لك فبإمكانك أن تقرأ، بدلاً من ذلك، جريدة المساء، واذهبْ إلى الجحيم.

٢- فلاديمير

كان فلاديمير هوروتز، هنا، قبل عدّة أيام مضت. وفي أحد المساءات عزف على البيانو في دار أوبرا سان فرانسيسكو. فصفقت السيّدات الثريات له وذلك ما أثار النقاش. إذ بقين يتحدثن عن أصابع فلاديمير، ومعظم الكلام كان هراء، وبشكل جلي، فإن الهروب من الهراء كان مستحيلاً.

وصل فلاديمير إلى هذه المدينة مساء الثلاثاء ٢٦ شباط وعزف على البيانو، وجميع السيدات الثريات البدينات والنحيفات صفقن له فأخذ نقوده وغادر إلى لوس أنجلس. أعتقد، والسيدات لا يزلن يتحدثن عنه بشكل لاهث، ولو أن ذلك، بالطبع، بشكل غير جنسي، إن كينونة الفن كينونة روحية وليست جسدية. حسناً إنه لأمر مضحك، فأنا بنفسي سمعت عدداً من النساء يتحدثن عن أصابع فلاديمير، ولم يكن الحديث عن الروح، ولم يكن من خلال رمية بعيدة، ولكن ليست هذه، بالطبع، النقطة الأساسية. فالجميع قد سمع السيدات الثريات يتحدثن. إنه لأمر ممتع بطريقة ما، ويكون أمراً منصفاً أيضاً إن الحديث لم يكن عن الروح، فحتى الأثرياء هم، بالأساس، أحياء يتنفسون. إذا ذهبت السيدات الثريات إلى الحفلات الموسيقية فلأجل الحديث عن شيء ما، شيء ما آخر غير الطقس، بسبب أنهن ثريات، وبسبب أنه يعد أمراً محجلاً الحديث عن الطقس عند الجلوس في أفضل شرفات المسرح. لكنّ السيدات يجب أن يتحدثْن عن شيء ما، وهن لا يستطعن الاستمرار في الحديث عن روسيا إلى الأبد. ولكن النقطة الأساسية هي نفسي مرة ثانية. يجب أن أبيّن أنْ ليس من شيء أقوله في أي وقت هو سيرة ذاتية خالصة، والحقيقة هي أنني دائماً أتحدّث وأفكر في المكان وزمن المكان. أنا نفسي مطوّق بالفكرة لأنها حتمية. إنها ليست مسألة غرور ولكنها مسألة دقة وحقيقة. أنا نفسي أعمل بموضوعية عالية في هذا المكان وهذا الزمان.

في المساء الذي عزف فيه فلاديمير على البيانو للسيدات الثريات جلستُ وحيداً في غرفتي مصغياً إليه. بدأت الحفلة الموسيقية في الساعة الثامنة والنصف، وكنت في غرفتي قبل الميعاد بساعة. رأيت المظهر الخارجي لدار أوبرا سان فرانسيسكو عدّة مرات. ومرّة تسللتُ إليه فرأيته من الداخل. لذا أستطيع أن أرى المكان عند الليل وأنا جالس في غرفتي. في حوالي الساعة الثامنة بدأت أرى السيّارات الفارهة قادمةً إلى دار الأوبرا وبدأت أرى السيدات الثريات يترجلْن من السيارات، وكلّ سيدة ارتدت أحدث طراز من الزي السائد. بعد قليل من الوقت، أخذت السيارات تصل بأعداد عظيمة وبدأ رجال الشرطة المختصون بإطلاق الصفارات واضعين الحالة تحت سيطرتهم.

سار فلاديمير فوق منصة المسرح فبدأت السيدات بالتصفيق. عزف وانحنى وعزف وانحنى والسيّدات يصفّقن له، بعدئذ أخذ نقوده

وغادر إلى لوس أنجلس، وجلستُ في غرفتي مبتسماً لما حصل. ما آمله هو أن فلاديمير قد حصل على قدر كبير من المال، ذلك هو الأمر المهم.

لأنني كنتُ في المدينة لذا لم أستطع سماع الحفلة الموسيقية جيداً، وفي الحقيقة فإنني لم أستطع سماعها البتة. أستطيع أن أتخيّل فلاديمير وهو يعزف فقط، حسناً، في النهاية، وعند الساعة الحادية عشرة ليلاً قررت أن أصغي إلى الحفلة الموسيقية الخاصة بي فمررت بسرعة إلى الساحل بجانب المحيط. الساحل هو المكان الذي تباع فيه سندويشات السجق الساخنة والذي يمكنك أن تركب فيه الشلالات والأشياء الأخر. وهناك دوّامة خيل عند الساحل. ذهبت إلى دوّامة الخيل وأصغيت إلى موسيقاها: هذه هي القصة الثانية وهي ربّما أكثر صعوبة بقليل من الأولى. والنقطة الرئيسية هي أنّ فلاديمير لم يعزف موسيقى دوّامة الخيل، وأنّ موسيقى دوّامة الخيل عزفتْ آلياً وكانت رديئة للغاية ولكنها رائعة للغاية. إنها الموسيقى التي يسمعها الأطفال الصغار عندما يركبون خيول (دوّامة الخيل) وماعزها وأسودها وجمالها. وهي موسيقى الذكرى، رديئة غاية في الرداءة، وصعبة حقاً للحديث عنها، ومع ذلك، فقد كانت رائعة للغاية. جلست وحيداً لأصغي للحفلة الموسيقية وفي منتصف الليل توقّفت الموسيقى فصفّقت بشدة وقلت: مرحى. إنها القصة الثانية: أنا وفلاديمير والسيدات الثريات.

٣- تنفس امرأة عجوز

لن أكتب القصة الثالثة لأنها ليست بقصة يمكن أن تُكتب. هذا الصباح، وعبر نافذتي، رأيت المرأة العجوز التي انحنت نصف انحناءة إلى الأرض وكانت في الخارج تحت أشعة الشمس تمشي وتتنفّس وترتدي ثياباً سوداً كما هي دائماً. كانت تعاني، علماً، من إخلاج* وكانت تمشي تحت أشعة الشمس. عرفت أنها كانت قصة لا أستطيع كتابتها، فقلت انني سأقول هذا فقط: إن تلك المرأة العجوز كانت في الضياء هذا الصباح. وهي نفسها لا تزال حيّة تتنفس، المرأة العجوز الضئيلة المنحنية نصف انحناءة نحو الأرض، تتنفس هذا المكان وهذا الزمان، تتنفس المكان وليس البراعة، غرين لاند وأميركا، لحظة تنفسنا، أدبنا الأعظم اللامكتوب واللامتكلم. فلاديمير نفسه، وليس الحديث وعزفه، والموسيقى الآلية لدوّامة الخيل، وليس هناك من أطفال في منتصف الليل، هناك أشباح الأطفال جميعاً فقط، وأخيراً اللحظة الأخيرة، لحظة المشي وشم الهواء للمرأة العجوز العجوز تحت أشعة الشمس، وأنا عند النافذة، وأنا أخيراً. فلاديمير والسيدات الثريات ودار الأوبرا والمحيط والكلاب هنا أو هناك تحت ضياء الشمس ودفء الشمس والهواء النقي والمرأة العجوز، أنا أكتب النثر العظيم في اللغة المفضّلة، لغة الوجود، غرين لاند وأميركا، الشاب الروسي جالس إلى البيانو، دوّامة الخيل اللامتحركة، والمحيط الهادئ إلى الأبد، مدينتي المحبوبة، سان فرانسيسكو. ■

هوامش

الإخلاج: اختلال في الجهاز العصبي يتميز باضطراب المشية وفقدان السيطرة على الحركات الإرادية.

البطل

خليل إبراهيم الفزيع*

لم يكن الوقت مناسباً لحديث الذكريات.. بدا الجو مثقلاً بالرطوبة إلى درجة تبعث على الضيق، لكن عبيد، وقد تعوّد على هذا الجو في هذه المدينة الساحلية الصاخبة.. لم يعبأ بتذمر صديقه.. لم يعبأ بشعوره بالنشوة كلما هبّت نسيمات باردة لا تلبث أن تذوب في طوفان الرطوبة المملة، حين يلذّ العرق، وتلتصق الملابس بالأجساد، وكأن الناس قد خرجوا لتوّهم من البحر.

اتكأ عبيد على ساعده.. مد جسده النحيل فوق رمال الشاطيء، بينما اكتفى صديقه بالجلوس محدقاً في البحر، وأنوار الشارع تنعكس على صفحته.. مرتعشة كلما تحركت أمواجه الهادئة في مدّها وجزرها البطيء. قال عبيد مواصلاً حديثه لصديقه العائد بعد غياب:

– إثر إصابتي في الحرب عدت بطلاً متوجاً بغار النصر، وكأن ما تكبده العدو من هزيمة إنما هو بسبب البطولة النادرة التي أبديتها في معاركنا معه.. عدت إلى قريتي فاحتفى بي الجميع.. مدرسة القرية نظمت حفلاً لابنها البطل.. أصبحت في أحلام كل فتيات القرية.. زوجة العمدة بعثت لي بهدية خاصة، وأخرى حلفت بأغلظ الأيمان أن ترقص يوم زفافي.. إحدى الفتيات أعلنت صراحة أنها تريد الاقتران بي لأنها تريد ابناً بطلاً مثل أبيه.. مثل هذا التصريح كان مستنكراً وغريباً في الأيام العادية، لكنه في موجة الاحتفاء بالبطل العائد من الحرب بدا عادياً ومنطقياً.. وألحت أمي العجوز على أن أنتهز الفرصة لأختار من أريد من بنات الأسر الكريمة.. سكان القرية جميعهم كانوا على استعداد لتقديم كل ما في وسعهم دون حساسية، وهم الذين كانوا يرفضون مجرد السماح لي بحضور مجالسهم، لأنني ابن الجزار، والجزارة والحدادة والحلاقة من المهن التي يرفض سكان القرية مزاولتها، إلا من توارثها أباً عن جد فالتصقت به لتكون لقباً له ولعائلته من بعده. أما وقد أصبحت بطلاً من أبطال الحرب، فقد أصبح الجميع يخطبون ودي.. والدي لو كان حياً لانتشى وهو يرى ابنه محط الأنظار..

كان عبيد فرحاً بعودة صديق طفولته وصباه، وقد وجد أن من المناسب جداً أن يحكي له حكايته.. بدا الصديق مشدوهاً بما يسمع، فليس في هيئة عبيد ووضعه ما يوحي بآثار

* قاص سعودي

النعمة التي يقول إنها هبطت عليه من السماء لمجرد الاعتقاد بأنه بطل حرب. فاستفسر:

– وماذا حققت في الحرب من بطولات؟

مسح العرق من جبينه.. عادت يده تعبث بالرمال.. شاهد قطين يتصارعان على شيء ما، فاز بها أحدهما وهرب.. انطلق خياله إلى عوالم ظلت تفاصيلها الدقيقة راسخة في ذاكرته.. يحنو عليها بحب لا تخمد حرارته.. أجاب:

– عملت مع أحد المقاولين المكلفين بتموين الخطوط الأمامية.. ارتدينا ملابس الميدان.. توغلنا في إحدى الممرات بسياراتنا المدنية.. اشتعلت من حولنا الأرض.. أصبحنا في مرمى العدو دون أن ندري.. كانت إصابتي بليغة، نقلت على أثرها للمستشفى العسكري، وهناك بقيت أكثر من ثمانية شهور تحت العلاج.. قبل هذا الحادث كنت أحد المتطوعين في دورة تدريبية نظمها الدفاع المدني لمواجهة أخطار الحرب.. كان ارتدائي ملابس التدريب العسكرية ملفتاً للنظر.. وجاءت إصابتي في الحرب تأكيداً لتلك البطولة التي أرادها الجميع.

سأله صديقه ولا تزال علامات الاستغراب بادية على محياه:

– لكني لا أزال أراك أعزب وبدون عمل.. لا زلت (درويشا) رغم بطولاتك!

أجاب عبيد بدون مبالاة:

– هي ليست بطولات بالمعنى الدقيق.. لكنها بطولة اخترعها سكان القرية وصدقوها لفترة.. بعد شهور انحسر مد العواطف الجياشة.. انتهت حفلات الترحيب.. بدأت الحفاوة تتضاءل حتى تلاشت.. لم يعد حديث الحرب يستهوي أحداً، عاد البطل كما كان.. ابن الجزار الذي يأنف الجميع من صحبته.

تحدث صديقه.. لكنه لم يلتفت إليه.. لأنه غرق في أحلام البطولة التي لم تتحقق ■

الزمن الآخر

سحر توفيق*

انهارت جدران الحلم،

وانفتحت عن يوم أغرب،

لم أنم الليلة، فاليوم تتم رموز الرؤيا، وينفتح باب الممنوع، أخطو داخل أرض أخرى، أغمس نفسي في ماء البحر المسحور، وأرى نمائم حلمي تسبح على أحجار السفليين المنتظرين قدوم فرسان الآتي من خلف الباب.

أفتح عيني وأنظر، نخلات تطرح فاكهةً لم أرها من قبل، وأشجاراً لم ألمس ما تثمر أبداً، إلا تلك الشجرة، تلك الشجرة عاشت معي يوماً أعرفها إلا أنني لا أذكر أين ولا كيف ولا حتى في أي زمان.

* * *

انهارت جدران الحلم،

وانفتحت عن يوم أغرب،

اليوم نخرج من قضبان حبست أفق الرؤية، نسير في طرقات مزدحمة، أطفال ورجال، نساء، حافلات مسرعة وضجيج ترام، وصراخ باعة ولافتات ملونة بين بنايات كالحة وشوارع مغبرة.

* * *

اصعد معنا نلحق بطريق آخر، في يوم آخر، فاليوم عبوس لا يثمر، والأشجار الباقية هنا لم يلحقها شعاع الشمس، فلم تورق، وما وصل إليها ماء النيل فمدت أذرعها تبحث عن شيء آخر لا تعرفه قد ينقذ الجذع المتشقق والجذور الحيرى بين الأسفلت الأبكم.

اصعد معنا نلحق بترام الغربة، نخرج من يوم لا يثمر، لا تتخلف فهذا درب اللاعودة، اصعد معنا، لا تذهب نحو التيه العادي خلف بنايات الموت المغبرة.

لو تأتي قد نخطو نحو اليوم الموعود، في الأرض الحلم الجاثم في الذاكرة الحيرى، قد نفتح باب المجهول، قد نخترق جدار النسيان.

* * *

انهارت جدران الحلم،

وانفتحت عن يوم أغرب،

اليوم نقف بلا كلل في طابور الخبز، البائع يعطي الخبز فلا يكفي، والناس تعد الأرغفة ولا تنضر، عيون زائغة في محاجر ساكنة في وجوه كالحة، لا تتحدث بشيء، الأرغفة السمراء قليلة، كليلة، والطابور يسير، وعندما حان دورنا لم نأخذ شيئاً، نفد الخبز وما عاد لدى البائع شيء يعطينا، قطع النقد الصفراء في أيدينا ما عادت

---

* قاصة مصرية

تشتري الخبز، وما الجدوى؟

*　*　*

لا تبتئس، سوف نري درباً آخر، وسنجد طريقاً، اليوم الآخر سوف يأتي، الزمن الآخر سوف يكون.

لولا أنك لم تأت بعد

لو كنت لحقت بنا ما ضاع الوقت في الانتظار.

نقف على رأس الطريق ننتظر، والوقت يمر، وخوف متاهة الطرق الممتدة يملؤني، حتى كان علينا أن نبحث عنك..... أجري في الطرقات المزدحمة، أدفع أجسام البشر السائرة في كل الاتجاهات، عيونهم متحجرة، وآذانهم لا تسمع، كل منهم يحمل خبزه القليل إلي صدره، وأنا لا خبز معي، أجري صرخاتي تشق الضجيج أناديك، أصرخ، قلبي ينشق ويندفع إلي حلقي ينطلق مع الصرخات، أناديك، أطفال خرجوا من بطن الأرض، يجرون أمامي وخلفي ويسبقونني إليك،

وجدتك أتيت،

من داخل جدران الموت الكالحة الصفراء المغبرة،

كانت خدوش المقاومة علي وجهك ويديك، حزنك أوجعني، عيناك بنظرات منكسرة وسؤال دائم لا يطفر من عينك، أوجعني.

تعال... لي،

هيا نرحل من هذا اليوم الغريب، هيا نفتح باب الحلم الممنوع ونخرج، نأتي إلي دنيا أخرى دنيا لا نعرفها. ■

الحفر

محسن يونس*

كم من سنين مرّت بجزيرة «دیامو» حتى نُحتت، وأصابها مس من نسيان يتقلب في نسيان، وتآمت الذاكرة، تصبص من نور سطع في ذلك اليوم، حينما أوقفنا رجلٌ غريب عنا، أمام جدار الحجارة الكائن على شطنا الشرقي، منذ الأزل، لتنبهنا أن لنا بداية جاءت مع الماء، وأن البحر قديم كالأفكار، والغرائز. كنا هنا فوق الحجارة نحتاً، يجعلنا أطفالاً نلعب بالنسبة للأجداد، وانطلق اللسان: أمنا هذه الحجارة، أبونا هذا الجدار. أخونا هذا النحت. ماذا إذن حطنا في هذا الانقطاع؟! تشريح السكين في اللحم.. شجة سرت في الرأس.. عورة عبثاً نداريها بيدين، في حضرة هذا السطوع لسطوة الأجداد.. يا أجداد، ساعتكم الغابرة، وغيبتكم نحت باطها الدهر، وراء الدهر. نسيت أمركم، فهي الشائخة. نعم هي الشائخة في مواجهة، من تمنحه الأمواج حنداً، يظل فتياً، صبوحاً دائماً وأبداً: النمرود بحر. هذا شيء نراه في علو النهار إذا علا، أو في سيطرة الليل إذا سيطر.. هو ماء ننتسب إليه، وفي حيرة تساءلنا: أجئنا من عذب، أم من ملح؟! قهقهة الرجل الغريب، وبعدها قال: «الحقيقة مزيجٌ من كل شيء». هكذا نكون في حبة رمل من رمال دیامو، والثلاث شجرات النبق في سفح العلاية، وعود الغاب البحري النابت في المياه الضحلة، والطحلب العالق بحفش المحار، في طائر أبي فصاده، والقنبرة والغراب، في البومة والحدأة، والصقر - باختصار - نحن في الحجر كما في فضاء الجزيرة، نحن في سمك بحرها. كان الغريب يأخذنا لسحابة عالية تشق بحر السماء تمطر، عافية. كنا آذانا صاغية. الغريب يؤكد ومعه علم يؤيد، ينقب أسفل جدارنا وعلينا أن نؤمن بهذا الكتاب، جاء ليعثر عليه، حاملاً الزنابيل، الفؤوس، وحقيبتين مملوءتين بآلات وعدد، ابتسمنا، وهرشنا الرؤوس.. كم من غريب بمرور الوقت تضيع ملامحه، أو يذهب، يخرج كما دخل، لا أثر ولا تأثير. طوحتنا السحابة، ارتكزنا على حائط مائل، ماتت الرياح لمدة شهر كامل، رحبنا بضيفنا الكسل، في أثناء ذلك نادانا البحر: تعالوا، امشوا. سطحي كبابس. تعالوا، كدنا نقع في خديعة البحر، تراجعنا في آخر لحظة، لأن امرأة من نسائنا صرخت في وجوهنا أن نفيق، فالماء ماء، مهما كانت هيئته، أدرنا ظهورنا للبحر، قيد قيدنا، وأقعدنا على

---

* قاص مصري

اليابسة تتفرج، والغريب يحفر عند الجدار، كان يريد أصل الجدار، طوال ثلاثين يوماً وهذه المرأة تخرج، من البيت وسط ديامو الجزيرة بالضبط، تقابل البحر، تأخذ الشهيق طويلاً عميقاً، كأنها تسحب الهواء كله من أجواء الجزيرة، ثم تزفره زفرة واحدة، في اتجاه البحر، لعله يستجيب لشفاعتها، عين الغريب التقطتها. عين الغريب خدجتها. عين الغريب اندهشت. عين الغريب تجمدت في تقزيها، وقست، جذب رباط عنقه، خلعه غاضباً، ضربة بيده خاطفة دفعها في صدرها، وهي ما زالت تنفخ هواء رئتيها بشدة، مع بروز عروق الرقبة، وانتفاخ الوجه، ورعشة اليدين. صاحت: «أنا أموت»، وتهاوت رأسها على صدرها.

كان الغريب يسأل سؤالاً حائراً، لم يجبه أحد: «كيف تموت واقفة؟!». كانت الرياح حينئذ تستيقظ من سباتها، فهبت هائجة، تطوح الواحد ثلاثة أمتار بعيداً عن وقفته، أو وجهته التي يقصدها، والغريب على عمله يحفر، قال: «سأصل إلى أصل الجدار». قلنا: سوف يتهدم الجدار فوق رأسه، هو المذنب. تخلوه يحفر اليوم، أو اليومين، حتى السنة. اتركوه يخطيء، والجدار ينتقم. وجدنا المرأة لم تمت، تشبثت بموقعها، تتابع تنقيب الغريب، لا تبارح، والرياح من سفيحها تكومت تلال الرمال، خلف أبواب بيوتنا، بعضنا كان يصعد إلى سطح بيته، مربوطاً بحبال حتى لا تأخذه الرياح، ينزل خارج بيته، ويعود إلى داخله بواسطة نفس الحبال، كنا نمر على الغريب، والمرأة عين ساهرة تحرس، تحضر الماء لو عطش، والطعام لو جاع، قلنا لها: «الله رحل. ارجعي لبيتك». رأينا رجلها يهز رأسه، وقف راحتيه، وهي تقول إنها لا قدرة لها، ولا استطاعة، شيء يسمرها في مكان الحفر، وجه الغريب يأتيها في منامها، يستدعيها لخدمته، وتنفذ، لا تقدر إلا على الطاعة، تضاحكنا، وتم نسكت عن التنكيت والتبكيت، إلا حينما وجدنا الرياح رجعت تستقر على هيئتها المألوفة، والغريب يخرج من عمق سرداب، لتكمله أثناء أفاعيلها، راح إلى البحر، تأمله مدة، وهو يهرش، ثم ارتمى في مياهه يغتسل، وعلى سطحه سبح، وكان يغني، إذ انتهى جرى على شط ديامو إلى أن دخل السرداب، وكان فرحاً، رجع بسرعة، وكان جهماً، يرتعد جسده، ويلتفت في وجوهنا: «أتفعلتم شغل التخلف؟ ظني فيكم خاب. سرقتوا حاجاتي. هاتوها حالاً... لولا أنه في أرضنا ضيف على كل حال، لجعلناه يلقى عقابنا، وهو يأكل وينام، ويتبرز في مكانه، حيث تتآله صدى كلماته، وتلاحقه، وهي تتدفق من فمه... كلمات الأسف والاعتذار، يتخبط في عتمة حفرته، التي حفرها بيديه، حينما نغلق عليه فتحتها، بأكبر حجر من أحجار جدار ديامو. ثم أليس من حق المرأة أن تخرج من فمه، ليأخذها رجلها ساعة إلى بيتهما؟!

كانت المرأة تعود، ومعها أدوات الغريب، وشعر رأسها مجدول في ضفيرتين مبللتين بماء الغسول، صاح الغريب: «لا وقت عندي أضيعه»، صاحت المرأة مثله: «ولا أنا. خذ حاجاتك». رأيناها هكذا، وتهامسنا نقول: «إنها شمت عرق رجلها، ورجع لها جسدها»، لمحنا رجلها يأخذها، يلف ذراعه حول كتفها يذهب بها إلى البيت،

ويوصدان بابه، الغريب وحده انشغل، يأكل الخبز حاف، يقضي حاجته في العراء، فقد يحمل شوكه، يقطف الحار، ليشعل فانوسه داخل السرداب، تعطيه المؤنة، مع أنه يرانا كأنه لا يرانا.

دیامو حنجرة. في هذا اليوم دیامو حنجرة عققتها نساؤنا، تصرخ، وتولول، وتلطم الخدود، والرجل الغريب يخرج من السرداب، حاملها، يكومها بعيداً عن فتحته: ثلاثاً من عظام الجمجمات، أربعاً من عظام الورك، وستاً أو سبعاً من عظام الأضلاع، بعضها قفص كامل، وعشرة من عظام عمود فقري غير ناقص، وكثيراً من عظام الترقوة، وعظام الزند، وسلاميات اليد، وسلاميات القدم، وخمساً من عظام الحرقفة، أشار إليها، وقال: لا تهمني العظام، لا أبحث عنها. إنها لأسلافكم أكيد، ارتمت النساء على العظام، حاولن في البداية أن يلطمن منها هيكل رجل، أو امرأة، لكن العظام تتعرف على بعضها البعض، حتى لو مرت ألف سنة. صرخنا فيهن: أبطلوا هذا الخبل، حين أمسكن بعضه، تفتت توا، وتحول إلى صنبور، حركت النساء أكفهن على سطح الأرض، ليعود إليها.

كانت دیامو في ذلك اليوم، تلون صوره شمس فيه بالأسود، وحلت غمامة في أزقتها، هالة الأجداد يا غريب. إزعاج مرقدهم. تنديد جدتهم يا غريب. ماذا تعطي لنا؟! تحميك ورقة من الحكومة، تنبه علينا أن نسهل مأموريتك. عظام أجدادنا لا تهمك؟! لماذا أخرجتها من أمن مستودعها؟! التحية والسلام يا غريب لمن زرع منهم شجرة بأرض دیامو الحمراء، ولمن حلب بقرة تعطي اللبن، ومن أحضر منهم الأخبار من البلاد والعاصمة، ولم يكذب، ليخفي الشرور التي تختلط بطيبها، ومن روى الحكاية فأحكم تفاصيلها، ومثل المعنى، فكان ساحراً، والسامع مسحوراً.. السلام والتحية لكل جبار غشيم تسلط عليهم، ولم يقدموا على قتله، لأنهم يعرفون أن كل شيء يولد ويموت، النمل الحشرة، وابن آدم الإنسان، أما الروح يا غريب مثل الماء، هل يقبض الجبار على الماء؟!

قررنا أن هذا الكتاب– الذي حمله على يديه أخيراً لا حاجة لنا أن نقعد لصفحاته نقلبها، وأحد الذين يحسنون القراءة من أولادنا أبناء المدارس والكليات، يقرأه، لأنه لو حدث وقرئ الكتاب، لرجع الزمن وتوقف عن تقدمه، وراحت دیامو الجزيرة إلى الماضي، ماذا نفعل في هذا الجب إذا أخذ بنا للوراء نحن الطيبين؟! كان الغريب يرقص أمام فتحة السرداب، وهو يرفع الكتاب عالياً فوق رأسه، ويصر على أن هذه الخبيئة– كما أسماها– لها أشقاء، يبلغ عددها الخمسمائة، تحت هذا الجدار اللعين. قلنا: أهي قديمة مثلما هو قديم؟! لماذا تلعن الجدار؟! خبط على الكتاب خبطة رقيقة، وصاح: ظ هذه روحكم. احفروا معي، يا ذي العصبية! أي ضيعة يأخذنا إليها؟! نحفر. نحفر عن أي شيء؟ عن شيء بعد لسحق؟ عن حياة لم نعشها؟ عن حياة ماتت؟! لماذا إذن لدیامو قضاء؟ أنها جلد أسود في يد غريب فقط، أكلته الرطوبة، وأصاب مسطوره الشحوب، وبهتت حروفه؟!

تقدمنا منه، قلنا: اعطه لنا، سندفنه مرة ثانية تحت أقدامك، وغادر من غير مطرود،

لماذا يتشبث به هكذا؟!

كانت كل الطرق مغلقة، سيأخذ الكتاب هذا الغريب، أرواح أجدادنا ستعرض عليناً للفرجة، سيصبح أجدادنا القدماء أكثر حضوراً منا في الحاضر. الأفكار قلقة، وتهرب بأدمغتنا. في تقهقر الغريب، هل يجبرنا على أن ندفع دماً؟ أحرار نحن، لم ندفع من قبل دماً. أشار إلينا باستهانة، قال: «ولن تدفعوا»

كان الحقد متبادلاً، ووجهه يتقلص بتحولات، وتبدلات جارحة مستوحشة، لن يعطي الكتاب لنا، إلا إذا رأى النيران. هذا هو فعلنا الذي سيكون. النيران.

كنا نحش الحطب اليابس والأخضر على حافة الأحراش، إلى يسار الجدار الحجري، أوقدنا النيران في الأرض الخلاء أمام الجدار، كنا نصرخ، ونحرك عيدان الحطب، لتهج النيران، التفتنا. هات الكتاب. النيران. النيران. الكتاب. الكتاب. الجنون. جنوننا. الكتاب والغريب معاً، نحرق الأول، وندفن الثاني في مكان الحرق، مع ورقته المكتوبة بلغة حكومية آمرة.

بدلنا رأينا بعد زوال حرقتنا، الكتاب. الكتاب، لا بد من الحصول عليه أولاً، لا بد أن يكون بيدنا، وبعدها نعيد التفكير في أمر الرجل.

سيظل سرداب الرجل الغريب لغزاً، يضاف إلى ألغاز تعجز، وتُشكل، يمكث محفوراً، لا نستطيع ردمه، أو إغلاق فتحته، منذ تراجع الرجل بظهره، داخلاً إلى عمق فراغه، غراب أسود يحتضن بيضته السوداء، ويطير، فتمسك الهواء، في الداخل كانت السراديب تحيرنا، كأنك في متاهة من الحفر. إلى اليمين، إلى اليسار، في تقاطع، عند نقطة لا يمكن تجاوزها، لأن الحفر كان في العمق رأسياً إلى أسفل فجأةً، سيهوي غير الحذر في أعماق سرها، اختفت كل علامة. أو رائحة تنبيء بأن من حفر هنا إنسان، عثر على لقية، هي نصر له، وغضب لنا.

كان الغريب هناك فوق العلاية، يقف مائلاً بكتفيه ورأسه، مقدماً على فتح دفتي الكتاب، صرخنا بألم ورعب شديدين: «لا. لا. لا تفعل».

من بعيد كانت السطور في الصفحات المكتوبة تترقرق، كموج ماء، مسته نسيمة، ثم أصابتها علة، فتدفقت كمن ذبح، سائلاً، ينهمر بين قدمي الغريب، تاركة مكانها الخراب، والصفحات تتوالى في الطي.

كنا سنفتك بالغريب، حين وصلنا، وصعدنا العلاية، متسلقين كالقرود، قدمه إلينا خاوياً، خالياً من أي مكتوب، صفحات صفراء بالية لها رائحة القدم، ولا شيء!.■

امرأة

حمدي البطران *

عرفناها منذ أن وعينا. عجوز. وحيدة. تأكل وبيتها مفتوح لم تطلب صدقة من أحد، تشتري اللحوم والحلوى، كنا نزورها ونحن أطفال وتعطينا الحلوى والنقود الصغيرة. وكانت تسأل عنا وعن أمهاتنا. لم نعرف لها أقارب. لم يسأل عنها أحد سوانا... ظللت على زيارتها شاباً وكهلاً. وكنت أرى في بيتها صورة أعلى سريرها لشاب في زي الفلاحين عيناه تومضان ببريق الصحة والذكاء. قالت في إحدى المرات وهي تراني أتطلع للصورة:

- ابني

الذين يعرفونها منذ زمن طويل قالوا إنها لم تتزوج قط. وقالت إحدى العجائز إنه كان حبيبها ولم تتحقق أمنيتها في الزواج منه. وكنت في أحيان كثيرة أراها تقف أمام الصورة، وأراها وهي تمسح عينيها باكية، فألوم نفسي لتطفلي عليها، ولكنها كانت تشكرني وتجلسني على كرسيها الوحيد. وتقدم لي بعض الكتب القديمة فأقرأ فيها حتى ينتهي النهار.

حاولت مرات عديدة أن آخذ معي كتاباً من كتبها القديمة، وكانت ترفض وقالت لي إنها ستوصي بها لي بعد أن تموت.

كنت قد حاولت مرات معرفة سر الصورة والكتب القديمة، وفي كل مرة تقول أن الصورة لابنها والكتب ورثتها عن أبيها الذي كان صوفياً وحدها الذي كان والياً على الإقليم.

* * * *

توطدت صلتي بها. وكنت أحضر لها بعض احتياجاتها وزجاجات المياه النقية.. وفي أوقات عديدة كنت أراها شاردة الذهن ولا تتكلم فأضع لها الأشياء في أماكنها وأذهب إلى حيث الكتب فأقرأ فيها وأتركها على حالها من الصمت حتى أخرج..!

وعندما أعود في اليوم التالي، كانت تستقبلني صاخبة وكأنها تراني بعد غياب طويل وتتحدث معي في موضوعات كثيرة. وكنت عندما أسألها عن حكاية الصورة تجيبني وهي مكتئبة ولا تنطق إلا كلمة واحدة:

- ابني

وقررت ألا أحادثها في هذا الموضوع مرة ثانية.

* * * *

في إحدى المرات رأتني أتطلع للصورة. أمسكت ذراعي وقالت متوسلة:

* شاعر مصري

- ابحث لي عن مقبرة تكفيني.

واستحلفتني أن أبحث عنها بعد خروجي من عندها، وأخبرتني عن رغبتها في كتابة وصية بالكتب والمخطوطات. شجعتني حالتها المرحة ورغبتها في الحصول على المقبرة وسألتها عن الصورة فأخبرتني بدون اكتئاب إنها لابني وسيعود بعد أيام.

• • • •

عندما عدت إليها بنبأ المقبرة في اليوم التالي وجدتها تكوي جلباباً مما يلبسه أهل الصعيد، رأيت أنه يشبه إلى حد كبير الجلباب الذي يرتديه الصورة. وكانت تغني أغنية غامضة حزينة لم أسمعها من قبل وأخبرتني أنها تجهز الجلباب لابنها الذي سيعود. وسألتها عن المكان الذي سيرجع منه سكتت ولم ترد وخفت أن تهجم عليها حالة الاكتئاب فلم أزد عليها ولكنها أخبرتني أن الصورة تراكم عليها التراب وأنها تريد أن تمسح عنها التراب لأنها تريد لابنها أن يرى صورته لامعة ونظيفة.

كانت الصورة عالية و لا يمكنني الوصول إليها إلا إذا وضعت شيئاً أقف عليه أحضرت لها كرسياً قديماً. وعندما وقفت عليه ومددت يدي إلى الصورة انهارت إحدى أرجلي وسقطت الصورة مني على الأرض وتهشم زجاجها..!

ندت عنها صرخة هائلة. زلزلتني، وظلت تصرخ حتى تجمع الناس. وكانت أثناء صراخها تصيح «ولدي. ولدي»...

قال بعض الذين يعرفونها أن عقلها ذهب. نجحنا في تهدئتها وبعد ساعة عاد إليها سكونها وتركتها وذهبت.■

الأديب الأميركي أرنست هيمنجواي وثلاثة حوارات عنه

ترجمة د. نعيم عطية*

أرنست هيمنجواي واحد من أبرز الكتاب الأميركيين في القرن العشرين ومن أشهر أدباء العالم قاطبة. حصل على جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٥٤ ومن قبل عام ١٩٥٣ على جائزة بوليتزر عن روايته «العجوز والبحر».

ولد في الحادي والعشرين من يولية عام ١٨٩٩ وبمناسبة مرور مائة عام على ميلاده احتفلت الأوساط الأدبية العالمية في الأشهر الماضية بمئوية هيمنجواي.

عاش هيمنجواي حياة حافلة بالأسفار، والنجاحات الصحفية، والهيام شغفاً بالرياضات العنيفة كالملاكمة ومصارعة الثيران وصيد الأسماك الكبيرة من أعالي البحار والقنص من أدغال أفريقيا. وكان دؤوباً على مواجهة الحقائق، والبحث عن التراجيديا الإنسانية وراء ظواهر الأمور. انخرط في أكثر من حرب متطوعاً، ورحل إلى أسبانيا ليشارك في حربها الأهلية. وكتب روايته «الشمس تشرق أيضاً» التي نشرت عام ١٩٢٦ و«وداع للسلاح» عام ١٩٢٩ و«لمن تدق الأجراس» عام ١٩٤٠ و«فيما بعد النهر وتحت الأشجار» عام ١٩٥٠. كما كتب ونشر العديد من القصص القصيرة والمجموعات القصصية التي ذاع صيتها. وأكسبته هذه الأعمال كلها شهرة ومالاً. وأضحى هيمنجواي أسطورة من أساطير القرن العشرين. وفي كثير من الأحيان طغت أحداث حياته على أعماله الأدبية. وما أن استشعر عدم القدرة على الكتابة - التي هي بالنسبة له الحياة حتى أقدم على الانتحار في هدوء وبلا صخب.

وعلى الرغم من أنه تمضي في أخريات هذا القرن مائة عام على مولده، إلا أن حقيقة هذا الكاتب لا زالت خافية على كثيرين، أرادوا ألا يروا فيه سوى قناص وحوش، أو مراسل حربي، أو صياد أسماك بحرية ضخمة، أو هاو لمصارعات الثيران، أو ملاكم شرس، نهم للمتع الحسية، أو صرح شامخ للرجولة، عنيف ومدمن خمر.

على أن كل هذه الخصائص لم تحمه من قدره، فقد افترسته أسطورته في النهاية. وقد كان يشكو كثيراً من أنه يفضل أن يوجه الناس الاهتمام إلى تحليل أعماله الأدبية، بدلاً من الالتفات الشديد إلى أحداث حياته. وقد كان هيمنجواي يحق روائياً غير عادي، يؤرقه حب

* ناقد تشكيلي - وقاص مصري

العبارة المضبوطة، والحكاية الحقيقية، والإخلاص لعمله. وقد راح هيمنجواي يرهف السمع لهواتفه الداخلية، وينكب انكباباً شرساً على تلمس «معنى الحياة». وقد قدم لنا بذلك رد فعل شديد الخصوصية لعصره. وقد قال الكاتب الفرنسي الكبير فرانسوا مورياك عن هيمنجواي أنه كان يتحدث لغة «الحرية الكبيرة» أجل، هذا صحيح، ولكنها كانت أيضاً لغة «العزلة» تلك العزلة التي تجبر الكاتب أن يواجه كل يوم «الأبدية» أو «اللاأبدية» وأن يجيب على سؤال هاملت شكسبير «أن تكون أو لا تكون».

وفي مقدمة الأعمال الأدبية لهيمنجواي روايته «الشمس تشرق أيضاً» التي نشرت في أكتوبر ١٩٢٦، وفي مطلعها إشارة إلى آية من التوراة «سفر الجامعة» وتجري عبارتها بالآتي: الشمس تشرق أيضاً وتغيب، ومن حيث جاءت تعود، وتتحدث الرواية عن خيبة أمل جيل وصفته جيرترود ستاين التي تعلم هيمنجواي منها الكثير بأنه جيل ضائع. ويقول هيمنجواي إن هذا الجيل الذي هو منه لم يكن ضائعاً على الإطلاق، كل ما هنالك أنه تعرض لظروف صعبة. وهذه الرواية حافلة بذكرياته عن تجربته في الحرب الإيطالية التي ذهب متطوعاً إليها، وألحق هناك بالصليب الأحمر. تتكلم الرواية عن جيك بارنس «JAKE BARNES» الأمريكي الذي جرح على الجبهة الإيطالية إبان الحرب العالمية الأولى. وصار بعد انتهائها صحفياً يعمل في باريس. ينغمس في اللهو والشراب. ويتردى في الحب، لكنه لا يتطور إلى شيء أفضل، في عالم عبثي لا يساعده على نسيان إصابة الحرب التي جعلت منه رجلاً قادراً أن يشعر بالأحاسيس الطبيعية التي يمكن أن يحس بها أي رجل، ولكنه عاجز عن إشباعها. ويمضي حبك مع بريت في علاقة حب بلا أمل.

وقد رفعته روايته هذه بأسلوبها وحيويتها وموضوعها على الفور إلى مصاف الكتاب الكبار أو «أنصاف الآلهة» على حد تعبير الإغريق القدامى. وراح جمهوره يثني على حواراته القاطعة، وشخصياته النابضة بالحياة، وإخلاصه للحقيقة، وتراجيديته.

ثم صدرت روايته «وداع للسلاح» في ديسمبر عام ١٩٢٩. وقد لقيت بدورها النجاح توا. وبفضل هذه الرواية أضحى هيمنجواي كاتباً جماهيرياً... كما حققت له ثراء. وقدمت كعمل سينمائي. عما تتحدث هذه الرواية؟ الإجابة كلها تضمنها العنوان. الحرب تصيب الأفراد بكسور. لا تلبث لدى كثيرين أن تلتئم ولكنها تخلف بداخلهم رضوضا. وما من عمل لهيمنجواي هاجم فيه الحروب، وما تخلفه من رعب وعبث ودمار مثلما فعل في روايته هذه. كما تضمنت الرواية عديداً من صفحات مذكراته عن تجاربه في الحرب الإيطالية التي خرج منها مصاباً بإصابة بالغة في ساقيه وكذلك عن حبه المستحيل لممرضته آنيس فون كوروسكي «AGNES VON KUROWSKI»، مما يدعو إلى تأمل الجانب الرومانسي في هذه الرواية المسيطر عليه ببراعة. وهو ما يبتعد في النهاية عن الأعمال الرومانسية. ولكن إذا تذكرنا ما يقوله نيتشه في نشأة التراجيديا فإننا سنعرف أنه كلما كان الإنسان قوياً كلما أوغل في الحياة،

ولكنه إذا ما دخل إلى قلب الحياة فلن يرى إلا رؤية تراجيدية مأساوية لها. ويمكن أن نعتبر هذه الرواية شاهدة على عصرها، ولكنها أيضاً رد فعل بالرفض لذلك العصر.

أما «لمن تدق الأجراس» فهي أطول روايات هيمنجواي وقد انكب على كتابتها في الفترة من مارس ١٩٣٩ إلى سبتمبر ١٩٤٠. وهو التاريخ الذي سلم إلى ناشره الفصول الثلاثة والأربعين التي تتألف منها الرواية مصححة بخط يده.

وهي تحكي عن الحرب الأهلية الأسبانية التي شارك فيها هيمنجواي، وقد كتبت إبان الأحداث التي تحكي عنها. وتعتبر امتداداً منطقياً لروايته «موت في الظهيرة» التي كتبها قبل ذلك بسبع سنوات، والتي تسجل مصارعات الثيران تسجيلاً تفصيلياً وواقعياً. ويرى هيمنجواي أن مصارعة الثيران إنما هي تذكير للإنسان بأنه كائن فانٍ، ولهذا فإن عظمته في تحديه للموت بتحديه.

ولهذا كان طبيعياً أن تتردد هذه الفكرة الأسبانية على صفحات روايته «لمن تدق الأجراس» بعد أن ترددت من قبل في «موت في الظهيرة» وبروايته «لمن تدق الأجراس» ينحني هيمنجواي احتراماً للعزيمة الإنسانية التي تواجه الموت في تحد وتنتصر عليه، غير عابئة حتى باحتمالات هزيمتها أمامه. وتبقى هذه الرواية نموذجاً بارزاً على أسلوب هيمنجواي الذي تجلى في هذا العمل على الأخص بحوارها الجاف، المصور، الفوتوغرافي، الذي يحول انتباه القارئ إلى ما وراءه من معاناة شخصياتها.

فإذا ما وصلنا إلى آخر رواياته المنشورة حال حياته فهي «العجوز والبحر» التي أنجزها في ١٦ فبراير ١٩٥١ وقد لقيت نجاحاً أسطورياً واعتبرها النقاد أفضل ما كتب، بل ومن أفضل ما كتب في الأدب الروائي الأميركي على الإطلاق. وتدور أحداث الرواية على مبعدة بضعة كيلومترات من ميناء صغير شرقي هافانا بكوبا. وبطلها صياد عجوز فقير، لم يصطد شيئاً منذ شهور. وبعد صراع مرير اصطاد سمكة مارلين ضخمة، جاهد كثيراً حتى أمكنه أن يتمكن منها، ولكنه لا يستطيع أن يعود بها إلى الشاطئ، فقد انقضت عليها أسماك القرش والتهمتها. وكان هيمنجواي قد سمع هذه القصة من بحار من معارفه رواها له منذ خمس عشرة سنة سابقة. وتتصف «العجوز والبحر» كما تتصف أعمال عديدة لهيمنجواي بالتماسك البنيوي والوضوح والمباشرة. وينخرط العجوز سانتياجو بطلها - كما هو الحال في رواياته الأخرى - في طقس يومي، هو هنا الصيد، وتتفجر قوته الداخلية، إرادة الحياة فيه. في الإطار الضخم لعزلة الطبيعة، الإنسان والفريسة، يتوحدان لحظة الحقيقة. وإذا كانت هنا إرادة الإنسان قد انتهت بالهزيمة، إلا أنها - كما يقول سانتياجو - هزيمة لا تتحول إلى قدر محتوم، وإنما هي مجرد تجربة اختبار من جانب الإنسان لإرادته، بلا تأويلات تتجاوز الموضوع الذي طرحه المؤلف. إن عطاء هيمنجواي بصفة عامة، قصد به أن يكون جافاً، مباشراً، خالياً من التأويلات، وهذه مجرد قصة بحار اصطاد سمكة وافترسها منه سمك القرش. ولا شيء غير ذلك. أما القارئ فليفهم منها ما يريد.

(١) هيمنجواي أستاذ فن القصة

كان أسلوب هيمنجواي يتصف في ظاهره باليسر والبساطة نتيجة دأب طويل. وقد عكفت الأستاذة الجامعية جينيفيف هيلي - ماين «GENEVIEVE HILY-MAIN» على دراسة مخطوطات هذا الكاتب، كي تكشف، متجاوزة الأسطورة التي جعلت منه بطلاً مرموقاً، تحديات الكتابة عنده، والأساسيات التي ابتنى عليها أسلوبه الأدبي.

وقد استهدف هيمنجواي أن يكتب «بواقعية وصدق قدر الإمكان» وتتبدى البساطة التي اكتست بها كتاباته مظهراً خادعاً. وقد تولت جينيفيف هيلي - ماين أستاذة اللغويات في قسم الدراسات الإنجليزية بجامعة ريمز «REIMS» مهمة كشف الحجاب عن تلك الشفافية المحيرة في أسلوب أرنست هيمنجواي، وذلك في كتاب لها بعنوان «أسلوب أرنست هيمنجواي. القلم والقناع» صدر عام ١٩٨٣ عن «دار النشر للجامعات الفرنسية». كما مضت في الطريق ذاته. فأصدرت مؤخراً عام ١٩٩٩ كتاباً بعنوان «في بلاد أخرى. رحلة مع أرنست هيمنجواي».

وفي صدد هذا الموضوع أجرت معها تيري بايل «THIERRY BAYLE» الكاتبة بمجلة «المجلة الأدبية» حديثاً نشرته على صفحات هذه المجلة، بعددها الصادر في يونية ١٩٩٩، الذي تضمن ملفاً كاملاً عن الأديب الأمريكي الراحل، أرنست همنجواي، بمناسبة مرور مائة عام على تاريخ ميلاده في ٢١ يوليه عام ١٩٩٩.

ونستمع الآن إلى الحديث الذي أعدته الكاتبة الفرنسية تيري بايل مع الأستاذة الجامعية جينيفيف هيلي - ماين:

بايل: طغت أسطورة هيمنجواي كإنسان على عمله كمبدع، بحيث وضعت هذه الأسطورة في الظل أحياناً عطاءه الأدبي، فلا يرد إلى الذهن اسمه كأديب رفيع المقام بقدر ما يرد كصحفي يجري وراء الأحداث، وينقلها إلى قارئه في صياغة إخبارية. حتى لو وضع الحديث في رواية أو قصة.

وعلى سبيل المثال، عندما صدرت روايته «موت في الظهيرة» عام ١٩٣٣ وصفها النقاد بأنها ريبورتاج يشيد بمصارعات الثيران، وما يشوبها من إثارة وعنف، وقد لامه الناقد لينكولن كيرستين على أنه لا يعني بالشجاعة إلا الفعل الجسدي الداهم، ولا يعي شيئاً عن الشجاعة المطلوبة، شجاعة الروح، والذي يستهوي هيمنجواي هو فحسب عمليات تدبير القتل المنظم. وهو ما يتفنن فيه مصارع الثيران.

فما رأيك في ذلك، يا أستاذة جينيفيف، وقد كرست أبحاثك للإبانة عما بعد أسطورة هذا الرجل، وعلى الأخص من خلال مخطوطاته؟

جينيفيف: عندما أصدرت كتابي عن «أسلوب أرنست هيمنجواي» عام ١٩٨٣ أعطيت له عنواناً إضافياً هو «القلم والقناع» وذلك لأن هذا الكاتب من الصعب الإمساك به. يبدو أسلوب هيمنجواي بسيطاً طبعاً. لكنني تبينت مبكراً أن لديه شيئاً آخر يقوله لقارئه غير ذلك الذي غلفه بأسلوبه البسيط والذي يلمسه القارئ للوهلة الأولى. على أنني لم أكن بقادرة أن أحدد ما الذي يمكنني أن أرتكز إليه في ذلك الذي تبينته. إن هيمنجواي الرجل أو الإنسان، لم يكن هو ذلك الذي يشغلني،

أما الذي عناني وشغلني، فهو كيف يرسي هيمنجواي حقيقة من خلال عمل فني، وقد استغرق بحثي هذا وقتاً طويلاً، حيث كنت أصطدم بعقبات كثيرة. وكانت الدراسات الأسلوبية في أخريات الستينات شحيحة إن لم تكن معدومة أيضاً، ولهذا فعلى الرغم من عزمي على أن أعمل بطريقة علمية موضوعية. فقد كنت أخطو خطواتي من خلال التخمين والحدس. وفي عام ١٩٧٤ أهدت أرملة هيمنجواي مخطوطاته إلى مكتبة كينيدي العامة. وتسنى لي الحصول على منحة جامعية فسافرت إلى بوسطن. ووصلت إلى تلك المخطوطات في وقت جد مبكر، إذ أنه ما عاد متاحاً الآن الاطلاع إلا على نسخ مصورة من هذه المخطوطات. وبذلك وجدت النسخ الأصلية لتلك المخطوطات بين يدي، وقد كانت هذه مغامرة غير عادية بالنسبة إلي. واكتشفت من دراسة تلك المخطوطات، أن هيمنجواي كان متيماً بالكتابة إلى حد الهوس. كان يبدأ بكتابة صياغة أولى بالقلم الرصاص. وكان يجري التصحيحات عليها في اليوم التالي بقلم آخر. ثم كان يدفع بالنص لكتابته على الآلة الكاتبة. وكان يصحح النص المرة تلو المرة بخط يده كما كان يدخل تصحيحات أخرى على النص في المطبعة، وتبين لي من ذلك بجلاء أسلوبه في الكتابة. وقد منحتني هذه المخطوطات أكبر سعادة يمكن أن يتصورها باحث لنفسه. وانكببت على تصويب كل ما كنت قد بدأت من قبل في تكوينه من آراء. ولكن المخطوطات قد أكدت أيضاً كثيراً من تخميناتي. وبعد ذلك أنجزت رسالتي العلمية فيما لا يزيد على ستة أشهر.

بايل: يحتفي بعض الباحثين ومنهم جان بريفو بخشونة أسلوب هيمنجواي وبخلوه من البهارج والنبرة الخطابية. وإنه بذلك يصل إلى كماله. فما رأيك في هذا؟

جينفيف: يقول هيمنجواي إن النص النثري معمار، وليس ديكوراً. أما زخارف الباروك فقد انتهى أوانها. وقد كانت جيرترود شتاين أستاذته في هذا المضمار. وقد علمته أن التعبير يجب أن يكون بأقل الكلمات، التي تكون بدورها إشارات. وإن كل إضافة أو تكرار في العبارة يجب أن يكون له دور في المضي بالحكاية قدماً. وعلى ذلك، فإن النص يجب ألا يتوقف عن الجريان. وكل ركود في العبارة، سواء بالتكرار أو ارتفاع النبرة، أو الزخرفة اللفظية، يضر بسلامة النص الأدبي.

بايل: ألا يمكننا أن نقول بذلك أن أسلوب هيمنجواي يجمع في حقيقته بين الرهافة والزهد، بين جفاف العبارة ورقتها معاً؟

ج: هذا ما قصدته من العنوان الجانبي لكتابي عن هيمنجواي «القلم والقناع». إن النص عند هيمنجواي يعطي الانطباع بأن قلماً يجري بكلام مفعم بالقسوة والوحشية، بينما هو في الحقيقة رهيف للغاية. لدرجة أن هذا الأسلوب الذي يتأبى على التحليل يثبط همم الباحثين كثيراً، ويجعلهم يتجهون إلى الاهتمام بسيرته، وما وصل إليه من نجومية من جراء حياة حافلة بالمغامرات والأحداث.

بايل: هل استفاد هيمنجواي من الصحافة دروساً لأدبه؟

ج : تعلم هيمنجواي الكثير من فترة تدريبه في مجلة «تورينتوستار» وقد كتب على صفحاتها مقالات ممتازة. ثم نبهته الأديبة الأمريكية جيرترود ستاين، التي كانت قد اتخذت من باريس مستقراً دائماً لها، أن الأدب بساطة قوامها إشارات وامضة، على أنها ليست بساطة الوضوح والمباشرة التي تتوخاها الصحافة. وقد تعلم هيمنجواي من جيرترود ستاين هذا الدرس ووعاه جيداً.

وفي أغلب الأحيان التي تقرأ نصاً أدبياً لهيمنجواي تكون المادة المقروءة تامة الوضوح. ومن هذا المنطلق، ونحن نقرأ «العجوز والبحر» أو «الشمس تشرق أيضاً»، نجدنا قد أسلمنا القياد للكاتب، على أنه ما يلبث أن تتبين لنا مستويات أخرى للعمل المقروء.

بايل : هل كان هيمنجواي مدركاً ذلك، متعمداً له؟ أم أنه كان يخادعنا كي يبدو وكأنه لم يستبن تلك المستويات ولم يقصدها عند الكتابة؟

ج : أعتقد أنه كان مدركاً ذلك، في «العجوز والبحر» على الأقل. أما في نصوص أخرى، فالأمر ليس مؤكداً. وقد كنت أقول في مقالة لي باكرة بمناسبة «الشمس تشرق أيضاً» «حذارى من المضمر الذي لا يقال». من الكلمات التي تطارد النص المكتوب تحت السطوح الباردة شديدة الشفافية، حيث ادعاء عدم المعرفة بغير المكتوب أمر يدبَّر في أغلب الأحيان أفضل تدبير. ولقد أوضح هيمنجواي نظريته هذه، التي يمكن أن تسمى نظرية «جبل الثلج»، بمناسبة روايته «موت في الظهيرة»، وقال شرحاً لها إن المهم في الأمر أن معنى الشفافية ليس لزاماً أن يكون «البراءة»

وقد يجدر بالروائي أن يمثل أمام قارئه روايته على أنه يعرف أكثر مما يرويه على صفحاتها. وكان على الدوام يقول من حق الروائي أن يحذف بعض الأشياء، شريطة أن يعرف هو ما الذي يحذفه.

إن «الأسلوب» عند هيمنجواي هو الكتابة المحكمة، والمخطط لها عن تدبّر وروية. ولا ننسى أيضاً قوله إن النص الأدبي هو معمار وبناء، كما نضيف إلى ذلك قوله لأحد الصحفيين جاء لإجراء حوار معه أنه أعاد كتابة الصفحة الأخيرة من روايته «وداع للسلاح» تسعة وثلاثين مرة قبل أن يرضى عنها. وقد تحاشى هيمنجواي الإطناب بصفة عامة، وعمد إلى حذف ما لا لزوم له من عبارات، فلا داعي لوجود ما لا يضيف شيئاً للنص الأدبي.

بايل : قليل من كتاب عصره كانت لديه تلك الرؤية الواضحة «للأسلوب» التي كانت لديه.

ج : أجل، وقد ظن بعض مقلديه أن عليهم أن يقولوا كل شيء، وألا يخفوا عن القارىء شيئاً. بينما أن الذي لم يتبينوه أن هيمنجواي كان يعرف ما يجب أن يبينه وما لا يجب أن يبينه لقارئه من معلومات، وكان صمته في هذا المقام مبيناً.

فإذا ما تحدث عن «سر الكتابة» قال إن هذا من خصوصيات الكاتب، وهي من خصوصياته المقدسة. أي أن الكاتب المجيد، يجب أن تكون له الكفاية أن يعرف ما يجب وما لا يجب أن يبينه للقارىء. ولذلك كان لزاماً حذف ما لا لزوم له من عبارات.

بايل : كان من سمات الأسلوب عند

هيمنجواي أيضاً أنه كان يلقي بقارئه تواً، وبلا مقدمات، إلى قلب الحدث الروائي.

ج : وقد استخدم هذا الأسلوب أو التكنيك منذ أولى رواياته. وقد تتبعت مخطوطاته منذ البداية حيث كان يلجأ إلى الإدلاء بتفسيرات ويقدم شخصياته للقارىء، معلناً على سبيل المثال أنه إنما يريد أن يجري وصفاً لشباب العشرينات الأولى من هذا القرن. وقد وجه إليه صديقه فيتزجيرالد اللوم على ذلك، ونسب إليه أنه يريد أن يقول الكثير، فعمد هيمنجواي إلى حذف هذه المقدمة كلها. كما أن «الشمس تشرق أيضاً» تبدأ بشخصية ثانوية. ويجدر التفكير كثيراً بغية فهم من ذا الذي يقدمه بهذه الشخصية حقاً، أو بعبارة أخرى ما الذي حذفه، فبدت تلك الشخصية في الرواية محيرة على هذا النحو. وعديد من قصصه التي نشرت بعد موته هي جزازات سبق له حذفها من كتاباته القديمة. وهكذا نرى أن هيمنجواي مارس أسلوب الحذف باقتدار ولا تردد.

بايل : أبرزتِ في دراستك كم كان يعوّل هيمنجواي على توخي التفاصيل الصادقة، والتقصي عن الكلمات الصائبة. وإنه يقترب في هذا من القصاص الروائي الفرنسي الكبير جوستاف فلوبير.

ج : كان لدى هيمنجواي إصرار على أن يكون محنكاً وخبيراً. يريد أن يعرف كل شيء، ويستخلص من تجارب الحياة الدروس والعبر. وأن ينقلها إلى قارئه. وكان بالإمكان أن يكون هذا أمراً مزعجاً، على الأخص بالنسبة لأصدقائه.

بايل : وبعبارة أخرى، كان يريد أن يأخذ كل شيء بين يديه، أن يعاين ويخبر كل شيء.

ج : كان يريد مثلاً أن يكون عليماً بالصيد، ومصارعات الثيران، والأسفار. والطبيعة، والأطعمة، واللغات، والحروب. والملاكمة، وكل شيء.

بايل : هل كان لهيمنجواي إزاء ذلك أساليب مختلفة تبعاً لاختلاف شخصياته الروائية والقصصية؟

ج : لكل شخصية لديه طباعها الخاصة بها، ومزاجها الذي تنفرد به، حتى لو تشابهت تلك الشخصيات فيما بينها من بعض النواحي. وتتمثل براعة هيمنجواي على الأخص في أنه ليس بالسهل أن يعرف القارىء من الذي يتحدث في أعماله. ويستخدم في هذا المقام حيلاً ماكرة، حتى أنه ليتبنى وجهة نظر الأسد، ولكأنك تسمعه يحادثك. وكثيراً ما يعمد هيمنجواي إلى مخادعة قارئه في هذا المقام أجمل مخادعة.

بايل : تبدو شخصيات هيمنجواي، يا سيدتي، في بعض الأحيان على صورة عبثية.

ج : يرجع ذلك إلى أن اكتراث هيمنجواي في المقام الأول كان بظاهر شخصياته، وليس بنوازعهم النفسية، فهو لم يكن يلجأ إلى تفسير تصرفاتهم الخارجية بفضل مكنوناتهم الداخلية، وهو ما جعل أعماله تحظى بكثير من النجاح في عصر «الوجودية»، رغم أنه لم يكن على أي حال وجودياً.

بايل : وكيف يمكن تفسير بلوغ هيمنجواي إلى أهدافه الأدبية المنشودة، بالتزامه في أسلوبه الإيجاز والزهد في الكلمات؟

ج : كان للقائه بجيرترود ستاين، عزرا باوند الذي ظل مرتبطاً به حتى النهاية، الفضل في عثوره على أسلوبه باكراً، وأن يبتكر منذ البداية صيغه الأدبية. كما كان من حسن حظ هيمنجواي أن التقى بشروود أندرسون الذي كان كاتباً على غاية من البراعة والشرف، وألف أن يحكي عن قلقه وهمومه للناس جميعاً. وقد جاء على لسان إحدى شخصيات هيمنجواي قوله «أن جعل الأمور واضحة هو بضاعتي الرئيسية». وقد كان توضيح الأمور – بالنسبة لهيمنجواي أيضاً – هو شغله الأول – على أن هيمنجواي يضيف في موضع آخر أيضاً أن الكاتب هو بدوره في جمال شجرة كرز مزهرة. هناك على الدوام عنده نوع من الازدواجية.

بايل : إنك، يا سيدتي، في نهاية كتابك عن هيمنجواي تقولين أنك تكنين تقديراً خاصاً لبعض رواياته مثل «الشمس تشرق أيضاً»، ولكنك تكنين تقديراً أكبر لقصصه القصيرة.

ج : أجل. أكن تقديراً أكبر لقصصه القصيرة، حيث يتجلى هيمنجواي نفساً ماهراً وفناناً ملفتاً للأنظار. وتؤكد أعمال هيمنجواي بصفة عامة قدرته على أن يقنع قارئه بأن ما يحكيه له ليس نبأ فحسب، بل أموراً حدثت فعلاً. أما في آخر كتبه بعنوان «إنما باريس مهرجان» فهو ينزع نزوعاً مختلفاً، ذلك إنه يحاول عبر صفحاته أن يعيش حياته من جديد من خلال تخيلها، وإعطاء نفسه في هذه الحياة المتخيلة أدواراً طيبة، ربما لم تكن له. إنه نص جميل ولا شك، ولكن هيمنجواي الكبير يتجلى في قصصه على الأخص.

(٢) صائد الكلمات

في دراسة بعنوان «هيمنجواي، صورة للفنان كمحارب جريح» نشرت ترجمتها الفرنسية دار جاليمار للنشر في سلسلتها المعنونة «اكتشافات» يجوس بنا الروائي الأميركي المعاصر جيروم شارين في متاهات ودهاليز مبدع افترسته إبداعاته.

وقد عرف جيروم شارين بالأخص كمؤلف روايات بوليسية قاتمة السواد، يلعب بطولتها القومسير إسحاق سيدل. كما أن حبه لمسقط رأسه نيويورك، دفعه إلى نشر كتاب أساسي عنها، وإن كانت مادته نابعة عن تجاربه هو الشخصية، وعنوان الكتاب «نيويورك: يوميات مدينة متوحشة». وقد أثار جيروم شارين الدهشة بكتابه عن هيمنجواي، فقد احتوى على كثير من التفاصيل الموحية، والوثائق المدعمة لها، مكتوب برهافة حس شديدة. وقد كان حب جيروم شارين مؤلف رواية «موت ملك التانجو» لهيمنجواي الذي يعتبره كأستاذه الأول، واضحاً حقيقياً في كل كلمة أودعها كتابه عنه.

وبحرارة، مضى جيروم شارين في دراسته المكثفة بعنوان «هيمنجواي: صورة للفنان كمحارب جريح» – مضى ينطلق لا في أحابيل أمجاد أفضت إلى تضخيم حياة هيمنجواي، بل في متاهات مبدع افترسه عطاؤه. وقد أوضحت لنا هذه القراءة التي اتخذت من نصوص هيمنجواي نقطة انطلاق كي تعود إليه بعد جولات مشوبة بالتعاطف – أبانت لنا هيمنجواي كما يجب أن يقرأ: أو بعبارة أخرى، كأديب من أكبر أدباء

عصره، ومن أكثرهم تجديداً. ولعل عبارة نورمان ميلر التي يفتتح بها الفصل الخامس من الكتاب لهي بالغة الدلالة إذ تقول: «أغلب الظن أن هيمنجواي كان رجلاً شجاعاً يبحث عن الخطر لمجرد الاستمتاع بالأحاسيس التي يمنحها له. وقد كان قوام أوديسيته، أنه راح طوال حياته يحارب الضعف الكامن فيه والنزعة المؤرقة إلى الانتحار. كانت المشاهد بداخله كابوسية، ولياليه أمضاها يحارب شياطينه». إن هيمنجواي يكتب ليتجاوز قلقه ويستمد من ذاته القوة التي أتاحت له أن يصبح واحداً من كبار محرري ومجددي زمانه، وصاحب أسلوب، فقد أوصاغ لغة الأدب الأميركي. وكانت الخلاصة التي توصل إليها شارين في كتابه عن هيمنجواي، أن الأميركيين اليوم يعترفون بهيمنجواي صياغاً للكلمات. وقد كان كذلك حقاً.

ويقول جيروم شارين في كتابه «هيمنجواي، صورة للفنان كمحارب جريح»: «لست طفلاً منسوباً لهيمنجواي، ومع ذلك فقد كتبت سيرة ذاتية مصورة للكاتب الذي فتح لي أبواب الأدب، تحية مني نيابة عن كل الكتّاب الأميركيين الذين يعتبرون هيمنجواي أستاذهم في أسلوب الكتابة الأدبية.

وقد أعد الحوار التالي فرانسوا بوسنيل «FRANCOIS BUSNEL»، ونشره على صفحات «المجلة الأدبية» بعددها الصادر في يونية ١٩٩٩.

بوسنيل: هل ترون في أعمال هيمنجواي وحدة تجمع بينها؟

شارين: في العشرينات، إبان وجوده في باريس، كصحفي أوفدته مجلة «تورونتوستار» الأميركية، توصل هيمنجواي إلى الشكل والأسلوب الذي ارتضاه لكتاباته الأدبية. وقد كانت تلك الأيام هي العصر الذهبي للقصة. وقد تجلى تفرده على الأخص في أعماله القصيرة التي لا تندرج تحت مسمى الرواية.

بوسنيل: وكيف هجر هيمنجواي الصحافة؟

شارين: تأثر هيمنجواي كثيراً إبان وجوده في باريس بالأديبة الأميركية التي توطنت هناك جيرترود ستاين، وهي التي دفعته إلى التوقف عن ممارسة الصحافة كي يكرس نفسه للكتابة. وقالت له «إنك لو لم تفعل ذلك، فإنك لن تكون بقادر أن ترى الأمور على حقيقتها أبداً. لن ترى سوى الكلمات التي تكتبها، ولن يعود عليك ذلك بأي جدوى». وبفضل جيرترود ستاين أمكن لهيمنجواي أن ينجز هذا العطاء القوي من الكتابة. وهناك في باريس وإلى جوارها في تلك الآونة التي لا زال لا يعرفه أحد استطاع أن يعثر على ما كان بالنسبة له على غاية من الأهمية: ألا وهو الشكل الذي يفرغ فيه ما يريد أن يقوله، أي أن يعثر على أسلوبه الذي يميزه كأديب. وبعد أيام التدريب والتعلّم في باريس استطاع هيمنجواي أن يستوعب أسلوب جيرترود ستاين ويتجاوزه إلى أسلوب آخر أكثر خشونة ورجولة، وأكثر إبرازاً لعبقريته الخاصة. ويمكن أن نقول أن هيمنجواي كان يكتب على النحو الذي كان يصور بيكاسو لوحاته. وبعبارة أخرى، أود أن أقول أن التفرد الذي توصل هيمنجواي أن يكتبه، بإتقانه القوي نحو شكل الأشياء، وتوجهه تلك البساطة التي تفرد بها، يمكن مقارنته بلوحة

تكعيبية نعرف كيف توازي التفاحة التي هي - أي تلك اللوحة - تفاحها، وقد كانت لوحات سيزان ذات أهمية خاصة بالنسبة لهيمنجواي أيضاً.

بوسنيل : تقول يا سيد شارين أن هيمنجواي هو قنّاص الخيال، ماذا تعني بذلك؟

شاردين : كان همنجواي إنساناً يسكن هذا العالم، كصياد حقيقي، الصياد يخرج الفريسة المختفية عن العيان من مكمنها. وعندما نقول أنه قناص الخيال، فهذا يعني أنه كان يعرف أين يجد في الخيال تلك الأشياء ذات النوعية الخاصة التي هي أجنبية عنا.

بوسنيل : هل بالإمكان نكران دور المرأة في إبداعات همنجواي الأدبية؟ هل كان بإمكانه أن يقدم في أعماله الأدبية الطويلة والقصيرة تلك الصفحات الآسرة بغير تأثير من النساء اللاتي عرفهن في حياته؟

شارين : إنني عائد من ندوة عقدت في الولايات المتحدة كرست لإبداعات هيمنجواي، وقد حضرت هذه الندوة نساء كثيرات، من الأديبات والأستاذات الجامعيات على الأخص، وكان تحاملهن على هيمنجواي شديداً، مدعيات بأنه كان يكره النساء، ويصب نقمته عليهن في أعماله. على أن ذلك غير معقول ومناف للحقيقة. فقد قدم هيمنجواي منذ أولى رواياته أجمل اللوحات عن المرأة ولنأخذ روايته الأولى على سبيل المثال «الشمس تشرق أيضاً»، وسوف نجدها ترنيمة دفاع عن المرأة.

بوسنيل : ما الذي جعلك تقدم هيمنجواي في كتابك عنه على أنه «محارب جريح»؟

شارين : لأنه ليس بالإمكان أن يفهم عطاء هيمنجواي حق الفهم إلا إذا وضعنا نصب الذاكرة أن أعماقه، كانت تعتمها هموم ثقيلة، وقد كان لانتحار أبيه، وموت أخيه الأصغر وعلاقاته الصعبة بأمه تأثير سيّىء عليه. وباختصار، كانت تلاحقه في حياته أشباح دفينة.

بوسنيل : هل عرف هيمنجواي ما يمكن أن نسميه معاناة «الصفحة البيضاء»؟

شارين : أجل. عرف هيمنجواي هذه المعاناة. بل وعلى نحو أكبر مما عرفها كتّاب غيره. وقد كان لهذه المعاناة دور أساسي في انتحاره. كانت معاناته هذه شيئاً على غاية من الصعوبة، وقد بلغت في لحظة من اللحظات إلى حد غير قابل للاحتمال. ولهذا، وجد على الأخص في مصارعات الثيران وفي الصيد ما يساعده على احتمال هذه المعاناة الصعبة، والتغلب عليها. وقد عرف هيمنجواي أن القارىء ليس بإمكانه أن يدخل إلى نص إلا إذا وجد البعد المناسب للعبارات، وقد كانت معاناة الصفحة البيضاء، عند هيمنجواي تتمثل على الأخص في معاناة العثور على البعد المناسب للعبارات.

وعند عودته إلى الولايات المتحدة عقب حقبة العشرينات التي أمضاها هيمنجواي في باريس حازته الشهرة على عجل مثل حب من أول نظرة، وأصبح فجأة شخصاً مرموقاً مثل بيكاسو. هذا فضلاً عن أن نزعة هيمنجواي الاستعراضية قد ساعدته على ذلك، وبطبيعة الحال، فقد استغل ذلك كثيراً، بأن أطلق العنان للصحفيين أن يلتقطوا له الصور حتى لأصغر مناسبة، أينما كان، بل وبدون مناسبة أيضاً. ومع ذلك، فإنني أشهد شهادة حق بأن همنجواي لم

ظل في باريس كراهب في محراب الأدب، لما كان ذلك سينتقص من شموخ قامته الأدبية. ولم يحدث له العودة إلى الولايات المتحدة سوى الشهرة. أما الأديب الكبير الذي كانه هيمنجواي، فقد تحقق منذ مرحلته الباريسية.

بوسدل: لعل في عباراتك هذه إنكار لتعاليم فلوبير الذي قال: كي تصبح كاتباً كبيراً، يجب ألاّ تمتلك شروي نقير، وأن تحيا محتاجاً، وبعيداً عن الأمجاد.

شارين: هناك على أي حال أوجه شبه كثيرة بين هيمنجواي وفلوبير. ويشتركان في الاعتناء بالأسلوب. وكان فلوبير بدوره صياداً للكلمات. أما هيمنجواي فكان أيضاً صياداً للشهرة والأمجاد.

بوسدل: وما مكانة هيمنجواي في الأدب الأمريكي؟

شارين: إنه أكبر أديب أمريكي صاحب أسلوب متميز، قد لا يكون أكبر الأدباء الأمريكيين، وقد يرد إلى خاطرنا في هذا المقام فوكنر وناباكوف. ولكن هيمنجواي أبدع صياد للكلمات بين الأدباء الأمريكيين قاطبة. وربما كان قد بدد حياته، ولكنه كان المثل المحتذى به من أدباء كثيرين.

بوسدل: هل يعني ذلك أنه أثر في بعض الكتاب الأمريكيين المعاصرين؟

شارين: بكل تأكيد. بل يمكنني أن أقول أن هيمنجواي أثر في الكتاب الأمريكيين من بعده جميعاً. لقد نشأ الكتاب الأمريكيون وترعرعوا في ظلال عبارات هيمنجواي التي انغرست في أذهانهم. بالنسبة لنا جميعاً هو أستاذ لنا من نوع ما. بدءاً من ريموند كارفر إلى ريتشارد فورد. بل حتى جاي ماكينيري نفسه الذي يكتب عن نيويورك على الأخص يعترف بتأثير هيمنجواي على أسلوبه في الكتابة وعلى منحى تفكيره. أما بالنسبة لي، فقد كان هيمنجواي أستاذي الأول. لقد عرفت بفضل هيمنجواي معنى الأسلوب الأدبي.

بوسدل: ومن الذي تأثر به هيمنجواي من الروائيين الأمريكيين، وما هو مجراه الأدبي؟

شارين: كان هيمنجواي يقول على الدوام أن كتاب مارك توين «مغامرات هكلبري فين» أعظم الروايات في الأدب الأمريكي. على أن هيمنجواي كان يعزف في أعماله الأدبية موسيقى شديدة الجفاف، ولم يكن أرستقراطياً مثل هنري جيمس أو أديث وارتون. وقد عرف كيف يتوصل إلى إيقاعات لم تكن لها وجود قبله. ولهذا فإنني أتحرز من الإشارة إلى تأثرات لهيمنجواي بمن سبقوه من الكتاب. إنه كان قبل كل شيء مجدداً.

(٣) إلى جانب الأسبان

يروي جورج سيمبرون - في كتابه «الغثيان»، جاليمار ١٩٦٧ وفريدريكو سانشير بحديث كثيراً (جراسيه ١٩٩٣) - إنه التقى بهيمنجواي عدة لقاءات في الزيارتين اللتين قام بهما هيمنجواي لأسبانيا عامي ١٩٥٣ و١٩٥٦. وقد أفرد سيمبرون عدة صفحات لهذه اللقاءات في كتابه، وقد أجرى أندريه كورنيار المحرر بصحيفة «المجلة الأدبية» الفرنسية حديثاً مع جورج سيمبرون نشرته المجلة المذكورة في عدد يولية ١٩٩٩.

كورتانز : التقيت يا سيدي بهيمنجواي أول مرة في خريف عام ١٩٥٦ . ما هي ظروف هذا اللقاء؟

سيمبروم : جاء هيمنجواي لزيارة أسبانيا عام ١٩٥٦ . وقد كانت هذه زيارة هيمنجواي الثانية لأسبانيا بعد أن وضعت الحرب الأهلية أوزارها . وقد التقيت به في بيت مصارع الثيران أنطونيو أردونيز الذي كان قد أصبح حديثاً في مصارعة الثيران ، واستأجر بيتاً بحي الاسكوريال للاستجمام فيه . وقد كان هيمنجواي يردد أنه جاء إلى أسبانيا لزيارة أصدقائه مصارعي الثيران ، ومشاهدة بعض مباريات مصارعة الثيران . وكان حريصاً على الهرب من الصحفيين وتفادي اللقاء بهم . ولم يطمئن إليّ إلا بعد أن أخبره أحد الأصدقاء أنني لست منهم . وهو فعلاً لم يحدثني عن الحرب إلا مرة واحدة حديثاً مقتضباً ، وكان ذلك عندما مررنا أمام فندق جايلوردز الذي ورد ذكره في روايته «لمن تدق الأجراس» .

ك : وقد رأيته بعد ذلك بثلاث سنوات ، عام ١٩٥٩ إبان زيارته الأخيرة لأسبانيا . أليس كذلك؟

س : أجل ، في شهري مايو ويونيه من ذلك العام . وقد جاء لمتابعة المصارعة الرهيبة التي وضعت أنطونيو اردونيز ولوي ميجويل دومينجوين معاً في مواجهة الثور ، ثور من أشرس الثيران التي عرفتها حلبات المصارعة حينذاك . وجرح المصارعان في تلك المصارعة الخشنة إصابات بالغة . وقد جرى الحديث بيننا أكثر من مرة . وكان لديه مشروع كتابة «الحالة الخطرة» . وقد أفضى إليّ بحكاية جد طريفة تتعلق بزيارته الأولى لأسبانيا بعد الحرب الأهلية عام ١٩٥٣ والكيفية التي عبر بها الحدود ، ولا ننسى أن هيمنجواي بالنسبة لأنصار فرانكو ، وكانوا على أي حال كثيرين ، هو مؤلف «لمن تدق الأجراس» وفيلم تسجيلي عن الحرب الأهلية كما كان مراسلاً حربياً في صفوف الجمهوريين ، وقدم في نيويورك مسرحية «الطابور الخامس» وكانت تدور أحداثها في مدريد التي دمرتها طائرات فرانكو . والحكاية التي رواها لي عن عبوره الحدود أنه وصل إلى هناك في سيارة بصحبة أحد الإيطاليين وعندما قدم جواز سفره إلى ضابط الجمارك ، اطلع عليه وقال له «إنك تتسمى بذات اسم ذلك الأميركي الذي كان مع الحمر أثناء الحرب . فأجابه هيمنجواي بالأسبانية ولكن بلهجة أميركية واضحة ، إنني أسمى بذات اسم ذلك الأميركي الذي كان مع الحمر أثناء الحرب ، لأنني ذلك الشخص نفسه ، الذي كان مع الحمر أثناء حربكم » ، فرد إليه الجمركي جواز سفره وقد استشاط غضباً!

ك : وعما كان يتكلم هيمنجواي معك؟

س : الحق يقال ، كان يتكلم قليلاً عن ماضيه ، وعن السياسة بمعناها الواسع . وكان يتكلم بالأخص عن الثيران ولعلك تحسبني بأنه منذ أن كتب هيمنجواي «موت في الظهيرة» ما عاد هذا الموضوع يبعث على حكايات جديدة . وصار ارتباط هيمنجواي مباشراً بموضوعات الصيد والرجولة والموت ، وربما كان يصمت من جانب الحرص . وفي إسبانيا تحت حكم فرنكو كان بالإمكان أن يجري تأويل أي قول في غير مصلحة قائله فتتأزم أموره بين أي لحظة

وأحرى. على أن الثيران كانت في حماية هيمنجواي، وترعى حظراته في أرض الأسبان.

وقد كان اشتراكه في العيد القومي لإسبانيا يضفي عليه نوعاً من الحصانة. وفي هذا العالم، عالم مصارعات الثيران، كان هيمنجواي يشعر بالارتياح، وكان يلم به إلماماً كبيراً. وفي كل حلبات المصارعة في أسبانيا كان يلقى الاحترام وينادى «دون أرنيستو» وعلى الدوام يعطى مقعداً في الصف الأمامي الأول أو الثاني. وفي كل مرة كان يهديه مصارع ثيران العرض الذي سيقدمه.

ك: كتبت في كتابك «الغثيان» أن هيمنجواي كان يتكلم بصرامة، ولكنك تيقنت أن هذه الصرامة أو القسوة ما كان يوجهها إلا إلى نفسه. لماذا؟

س: كان على غاية من الاكتئاب، عجوزاً، ويبدو عليه الجد على وجهه بلحيته البيضاء، ومن وقت لآخر كان يحيا لحظات مفرطة من التهور والنزق. أعتقد أنه كان على يقين كامل بأنه لن يكتب شيئاً ذا أهمية، وإن كل مخطوطاته المحبوسة في العلب لن تساوي شيئاً. وفي تلك الأونة- وكان ذلك في نظري أسوأ خطأ يمكن ارتكابه- بصحبته زوجة مرعبة هي ماري ويلش، وكانت بصوتها المرتفع، الحاد، الفولاذي الذي يجثم على الصدور، تتدخل في كل حديث، وتقاطع أرنيست المسكين العجوز في كل ما يقول، وما كانت على أي حال تدلي إلا بكل حماقة. وقد كان هيمنجواي مثل كل المبدعين الكبار معجباً بنفسه متعاظماً، وما كان يقوى على أن يمنع نفسه من أن يحكي مفاخره ولكن هذه كانت مثيرة للرثاء حقاً، كانت الحكايات مقتضبة، سوقية، وعلى الأخص غير قابلة للتصديق.

ك: هل تعتقد أن هيمنجواي قد لعب دوراً في تاريخ الأدب الأسباني؟

س: بكل تأكيد. وفي أسبانيا كما في إيطاليا، اللتين عرفتا دكتاتوريات طويلة، يبدو هيمنجواي كمناوىء قوي للبلاغة الفاشية ويبدو لي أن كل ذلك الجيل من الكتاب الذي جاء في أعقاب هيمنجواي لا يمكن فهمهم، والتعمق في تفسيرهم بغير قراءة واعية ويقظة لتأثير هيمنجواي المباشر أو غير المباشر. ويذهب فكري على الأخص إلى ذلك النثر شديد التركيز، مع إبقائه على البعد بين الكاتب وما يكتب، شديد الموضوعية دون تفاسير مثالية عن الحياة. وقد كان في أيام فرانكو ثمة نثر مزخرف حافل بالمحسنات اللفظية، متوارث عن «الباروك» الذي ساد في القرن السابع عشر. أجل، كان أسلوب هيمنجواي أحد الدروب التي استخدمها الروائيون الذين رغبوا في التحرر من البلادة الأدبية التي هيمنت على كتابات أنصار فرانكو. فقد كان لدى هيمنجواي زهد شديد في وسائل التعبير وصرامة مذهلة في اختيار الكلمة المناسبة.

ك: كتب هيمنجواي كثيراً عن مصارعات الثيران، مثلاً في «موت في الظهيرة» و«حالة الخطر» وفي العديد أيضاً من قصصه، فهل كان ملماً بحقيقة هذه المصارعات؟

س: كان يعرف أعماق عالم هذه المصارعات جيداً ويعتبر هيمنجواي كاتباً يعتد به بالنسبة للأسبان الذين يشغفون بهذه

المصارعات. ومن العبث القول بأن أي أجنبي ليس باستطاعته أن يتغلغل بالفهم إلى أعماق مصارعة الثيران. وقد كتب هيمنجواي في رواياته صفحات صادقة للغاية مستقاة من خبرته المباشرة بلحظات المصارعة. ولم يكن باستطاعة أحد من الروائيين أن يضارعه في ذلك، بل وفي قصته القصيرة بعنوان «حكاية عادية» يخلص هيمنجواي إلى أنه قد فهم من خلال ملامسته الحميمة لهذه المصارعات إحدى الخصائص الأساسية للروح الأسبانية ذاتها: ألا وهي تحديها وتحاورها مع الموت ذاته. ويضيف أنه في حلبة المصارعة هو إلى جانب الأسبان، ويأسف في أعماقه أن يكون أمريكياً.

ك: لم يكن ارتباط هيمنجواي بأسبانيا فحسب بسبب شغفه بمصارعة الثيران، بل أيضاً بسبب تحمسه للحرب الأهلية. والذى يأخذ بمجامع القلوب في كتاباته هو طابعها الفوري والمباشر لأنه يكتب من موقع الأحداث، ويوصل إلى القارئ حرارتها، ولا يوصلها إليه نقلاً عن آخرين عاينوا المواقع والأحداث التي يتحدث عنها، مكتفياً بالنقل عنهم. بل يصل الأمر بكتاباته أن تكون شهادات فتوغرافية خاطفة وسريعة التوصيل.

س: إن بعض قصصه مكتوب على أنها وقائع من يوميات ونلمس هنا مظهراً مثيراً للاهتمام بإسهاماته الأدبية، فإن مقالاته الصحفية، كانت على نحو ما، انطلاقات أولى نحو قصصه اللاحقة، وبذاً من رواياته التي سيكتبها. إن الروائيين الكبار وحدهم هم الذين لهم هذه المقدرة على الإمساك «بالشيء العرضي» أن يروا في «الجزئية الواقعية» الصغيرة الإرهاصة التي ستتيح لهم إحالتها من خلال الكتابة إلى شيء أكبر بكثير مما هي عليه. أو بعبارة أخرى المقدرة على تحويل هذه الحكاية أو تلك إلى أقصوصة قصة أو رواية مكتملة الأركان من الناحية الأدبية.

وقد أظهر هيمنجواي أيضاً انجذابه الحقيقي نحو الحياة المباشرة، الصادقة، الأصيلة.

ك: استحق هيمنجواي لقب الكاتب اللاملتزم. ولم ينف ذلك عن نفسه أليس كذلك؟

س: يقول البعض أن هيمنجواي لم يبد انضماماً إلى أيديولوجية معينة، ولكنه اهتم قبل كل شيء بمواقف الأزمات التي تهيج انفعالات الناس وتكشف عن طبائعهم الحقيقية.

ولقد حفلت حياة هيمنجواي بلحظات متأزمة، وكانت هذه الأزمات أحد المؤشرات ذات الدلالة في فنه، حتى على تلك الصعوبات البعيدة عن المشكلات الاجتماعية لعصره.

ك: ولكن لا شك أن اشتراك هيمنجواي في الحرب الأهلية الأسبانية كان انحيازاً لموقف. ويمكننا أن نشير في هذا المقام إلى شرائه لعربات الإسعاف والأدوية، وتوليه رياسة اللجنة الأمريكية لأصدقاء الديمقراطية الأسبانية في أوائل عام ١٩٣٧، وأنه لمن المهم جداً هذا، لأنه يتراجع هنا عن مبدئه الذي تمسك به كثيراً ومؤداه «رفضه لكل التزام».

س: على أن رواية هيمنجواي «لمن تدق الأجراس» تمحى عن الرواية كمحدداً كافة المشكلات التاريخية - السياسية المحيطة بتلك الحرب من أجل الانتصار على تشييد حكاية حب رائعة. وقد اقتضاني بعض الوقت أن أفهم واكتشف أين تكمن القوة في رواية هيمنجواي.

إن «الرمزية» التي أولتها الرواية اهتمامها لهو شيء أصولي في فن بناء هذه الرواية، وقد كان يجب- كما فعل هيمنجواي- أن يكون في الرواية مثل تلك العضبة الجامحة، وهذه القوة، الموضوعية منذ البداية كحد السيف يشرع في مواجهة كل ما سبق. إن الذي أستخلصه من رواية هيمنجواي هو أن الناس قد يقتتلون ويمارسون الوحشية قبل بعضهم بعضاً، ولكن كل هذا لا يحول دون أن تنمو وتزدهر قصص الحب في هذا الكون المرحش■

السجن السياسي والمثقف العربي منظور سينمائي

محمود قاسم*

هل تتفق القسوة التي يعاني منها المساجين السياسيون مع ما لديهم من أفكار ومحاولات لتغيير نظام الحكم.

لا شك أن تعبير «سجن سياسي» تعني في المقام الأول قسوة ملحوظة في معاملة السجين، وكأنما البشاعة في التعذيب تستهدف، في المقام الأول، إخراج روح المفكر من الجسد، أو تطرد هذه الروح، ودفع صاحبها ألا يعود مرة أخرى إلى اعتناق الأفكار، أو ممارسة الأفعال التي كانت سبباً في القبض عليه، والزج به في السجن.

وهناك آلية خاصة للتعامل مع هذا السجين، سواء فيما يتعلق بمراسيم القبض عليه، أو دفعه إلى الاعتراف، ووسائل التعذيب التي يلاقي منها، وإلقائه في المعتقل دون محاكمة. ثم هلع أسرته فيما يخص مصيره، وغموض مكانه، والمجهول الذي يحوط به حتى يخرج مرة أخرى إلى الحياة، منكسراً، غير قادر على استيعاب المتغيرات من حوله، وغير مؤهل للتفاعل مع المجتمع ككل.

وفي هذه الأفلام، فإن الشخصية الرئيسية هو الضحية، أو الذي يقع عليه العقاب، ولا شك أن المتفرج يتعاطف معها، في الكثير من الأفلام التي شاهدناها، فإن هذا الشخص، وطني النازعة، تقدمي الأفكار، رومانسي المشاعر، أما الطرف الثاني من الصراع، فإننا لا نراه بقدر ما نرى أوراقه من الضباط والجلادين، وهم أقوام ذوو قسوة ملحوظة.

وسوف نرى في هذه الأفلام التي سنناقش بعضها، أن المعتقل هو حدث من الماضي، وكأنه غير موجود لدى النظام السياسي الذي تم إبانه إنتاج الفيلم، وفي فترة حكم جمال عبدالناصر كان البوليس السياسي في عهد الملكية هو الذي يمارس الطغيان الشديد، ضد الوطنيين الذين يقفون ضد الاحتلال البريطاني، وأيضاً ضد الملكية وفساد الملك.

وهناك أفلام عديدة تدخل في هذا المضمار، مثل «في بيتنا رجل» لبركات ١٩٦٠، و«غروب وشروق» ١٩٧٠ لكمال الشيخ، و«ثمن الحرية» لنور الدمرداش ١٩٦٣، و«أنا حرة» لصلاح أبوسيف ١٩٥٩، وغيرها.

لكن بمجرد رحيل عبدالناصر، ونشر رواية «الكرنك» لنجيب محفوظ، تم تحويلها إلى فيلم أخرجه علي بدرخان عام ١٩٧٥ حتى ظهرت

* ناقد فني مصري

مجموعة من الأفلام كشفت عن بشاعة الاعتقال السياسي، والمعتقلات في زمن جمال عبدالناصر. وشكلت هذه الأفلام ظاهرة سميت بأفلام الكرنكة، ومنها «وراء الشمس» لمحمد راضي ١٩٧٧، ... «إحنا بتوع الأوتوبيس» لحسين كمال ١٩٧٩، و«أسياد وعبيد» لعلي رضا ١٩٧٧، و«شاهد إثبات» لعلاء محجوب ١٩٨٦. وغيرها.

وفي فترة حكم مبارك، كان هذا النوع من الأفلام قد قل بشكل ملحوظ، خاصة الأفلام التي تتحدث عن الماضي، وبدا فيلم «البريء» لعاطف الطيب ١٩٨٦ كأنه يتكلم عن فترة حالية، وما يدور في المعتقلات، ثم حدث ذلك أيضاً في فيلم «التحويلة» ١٩٩٦ لآمال بهنسي. ولم تكن هناك أي إشارة إلى أن أحداث الفيلم تدور في الماضي مثلما كان يحدث في العقود السابقة.

والجدير بالذكر أن الأفلام التي تحدثت عن المعتقل السياسي وتم إنتاجها أيام الملكية، قد أشارت أن ما يحدث هو جزء من التاريخ الذي كان يحدث أيام المماليك، أي قبل عصر محمد علي وأسرته، مثلما حدث في فيلم «أمير الانتقام» لبركات عام ١٩٥٠.

وقد تباين الانتماء السياسي لهؤلاء المعتقلين من حقبة إلى أخرى، فحسن الهلالي في «أمير الانتقام» لم يكن له أي انتماء سياسي بالمرة، فهو فقط حامل رسالة، من ربان المركب الذي مات، وعليه أن يسلمها لشقيق الحاكم، وهو لم يكن يعلم بأمر الرسالة أي أنه لم يكن رجلاً ذا انتماء سياسي.

بينما كان الانتماء السياسي للذين تم اعتقالهم في سجون الملكية، حسب الأفلام التي تم إنتاجها في فترة حكم عبدالناصر، فهم المثقفون المصريون سواء كانوا طلبة وطنيين، والانتماء السياسي هنا ليس لحزب أو لزعيم، بقدر ما هو انتماء عام للوطن المحتل، وهو قائم ضد الإنجليز والملك، وقد انتقد كل هؤلاء الانتماء الحزبي، باعتبار أن الأحزاب حسب مفهوم ثورة يوليو كانت سبباً لخراب مصر.

ولم يتغير المفهوم كثيراً لهؤلاء المعتقلين سياسياً في أفلام الكرنكة، فأغلبهم مثقف تقدمي، وأحياناً تنظر إليهم السلطة من المنظور الذي تراه خطراً عليها سواء الشيوعيين أو الإخوان المسلمين، وأغلب هؤلاء الشباب، والطلاب لا يسعون إلى قلب نظام الحكم، بقدر ما هم يودون التعبير عن آرائهم بشكل ما سواء بالحوار الحر في مقهى يضم المثقفين، أو الكتابة في الصحف بما يتعارض مع الرقيب.

وقد ظل المعتقل السياسي هو المثقف، سلاحه هو المعارضة الشفاهية، غير المسلحة، وجزاؤه العقاب الشديد.

والجدير بالذكر أن السينما المصرية لم تشأ أن تتحدث عن المعتقلين سياسياً من الجماعات الإسلامية والذين مارسوا الأسلحة والتدمير، باعتبار أن السينما لم تشأ أن تدافع عمن يرون فيها شيطاناً رجيماً، وفي بعض الأفلام التي تم إنتاجها في الثمانينيات، كان المثقف الحر، التقدمي هو الذي يدخل المعتقل، رغم أن هذا المثقف، قد توحد في الهدف مع الدولة، حيث وجد أن هناك عدواً مشتركاً يسعى للوقوف ضدهما.

وهؤلاء المثقفون الذين دخلوا معتقلات السينما لم يحملوا السلاح، ولم يسعوا إلى قلب نظام الحكم، فهم يودون حرية الوطن قبل الثورة، وهم يسعون إلى تعديل مسار الثورة لا أكثر، باعتبارهم مؤمنين بدورها، وبزعيمها، لكن بدت السلطة كأنها لا تتحمل كلمة معارضة واحدة، فجرجرت اليساريين والتقدميين، وزجت بهم في المعتقلات.

وهناك فرق بين السجن، والمعتقل السياسي، فقد ظهر السجن في بعض الأفلام المصرية، كمكان إصلاح وتهذيب مثل «اللص والكلاب»، و«٣٠ يوم في السجن»، و«السجناء الثلاثة»، وبدا في بعض الأفلام بؤرة عذاب وقسوة، مثلما رأينا في فيلم «ليل وقضبان» لأشرف فهمي ١٩٧٢.

ومن المهم أولاً أن نتوقف عند الفارق في النضال السياسي بين فيلمين، لهما نفس السيناريو، هما «أمير الانتقام» ١٩٥٠، و«أمير الدهاء» ١٩٦٤، فحسن الهلالي قد تم دفعه إلى المعتقل لأن السلطات رأت أنه «يعلم»، وعليه أن يرتمي في سجن رهيب، بلا ضوء، حتى يتمنى له أن ينسى اسمه، فالفيلمان مأخوذان من نفس السيناريو، وقد تغيرت أسماء البلدان هنا من أجل إعطاء إحساس أن الأمير الذي عاد إلى الحكم، هو حاكم لإحدى البلاد الخيالية.

وفي الأفلام التي تم إنتاجها في الخمسينيات، والستينيات، فإن السجن السياسي (المعتقل) كان جزءاً من الأماكن العديدة التي يذهب إليها أقوام أبرياء، يسعون إلى تحرير وطنهم من الاستعمار. وكما سنلاحظ، فإن أغلبها أفلام مقتبسة عن نصوص أدبية لإحسان عبدالقدوس، وغيره، ففي فيلم «في بيتنا رجل» فإن البوليس السياسي يقوم باعتقال أسرة الموظف البسيط الذي لم يتعامل قط في السياسة، لكن هذه الأسرة استضافت لديها لبضع أيام إبراهيم الذي اغتال رئيس الوزارة، ومن خلال الضغط على الأسرة، حدث تحول وطني لدى الأبناء. حيث يتحمل التعذيب مع زملائه، دون أن يبوح بأي معلومات عن أشخاص وطنيين لهم نفس الهدف.

وهناك أكثر من اعتقال في الفيلم، الأول يتم لإبراهيم حمدي، بعد أن أطلق النيران على رئيس الوزراء، فيتم القبض عليه، ويتعرض للتعذيب دون أن يبوح باسم شركائه، وقد يكون هذا أمراً طبيعياً، حيث أنه مناضل سياسي في المقام الأول، ويعرف ما ينتظره، أما المرة الثانية في نهاية أحداث الفيلم، فإن عبدالحميد، ومحيي يتعرضان للتعذيب في المعتقل.. الأول كان فيما قبل انتهازياً، ثم انتبه إلى أن الوطنية أشرف من الانتهازية، أما محيي، فهو طالب غض لا حول له ولا قوة، ويتم إدخاله المعتقل، جراء ما اقترفته أسرته ويتعذب، لكنه لا يبوح بأسماء أحد ممن يعرف عنهم شيئاً من أصدقاء إبراهيم.

وفي هذا المكان نحن نسمع لسعات الصوت، وأنين المعذبين، وصراخات البعض الآخر، وتصبح هناك لغة خاصة للألم، والتعذيب.

أما في فيلم «أنا حرة» فإننا رأينا سجناً سياسياً أكثر منه معتقلاً، حيث تم إيداع كل من عباس، وأمينة السجن، بعد أن استخدم عباس الآلة الكاتبة التي لدى حبيبته لكتابة المنشورات، وراح البوليس السياسي يترقبها، إلى أن تم القبض عليها، فوجدت أنه من البطولة أن تنسب إلى

نفسها ملكية الآلة الكاتبة، وآلة الاستنساخ، ليس فقط من أجل حماية عباس، ولكنها أيضاً ترى أن هذا شرفاً. وتدخل السجن، كنوع من الإحساس بالفخر، والغريب أنها داخل السجن، تشعر لأول مرة بالحرية، بعد أن تعلمت مفردات خاصة بالنضال، والكفاح ضد الاستعمار، وفي السجن تقرر لأول مرة أن تتزوج من حبيبها، وتشعر لأول مرة أنها حرة رغم أنها مسجونة.

المعتقل هنا سجن سياسي، وهو أشبه بالسجون العادية، ليس فيه أي تعذيب، أومحاولة لابتزاز الاعتراف بالشركاء، وكأنه جريمة عادية، تم القبض على الفاعل، ومعه دليل إدانته فتم إدخاله السجن، لكن هنا لم تتم محاكمة، ولكن دخول مباشر إلى الزنزانة.

وهناك فيلم آخر في هذه السنوات حول المناضلين، والتعذيب الذي يلاقونه، وهو «ثمن الحرية» لنور الدمرداش. والمأخوذ عن مسرحية للكاتب الفرنسي إيمانويل روبلس. لكن التعذيب السياسي هنا لم يتم داخل معتقل، بل أن رئيس البوليس السياسي يقوم بالقبض على مجموعة أشخاص من عامة الشعب. من أجل تعذيبهم والتهديد بقتلهم، وذلك كي يدفع بأحد المناضلين لتسليم نفسه، وفي داخل مبنى الأمن، تبدأ عملية تعذيب أبرياء، كانوا في طريقهم للعودة إلى منازلهم.

وكما أشرنا فإن كل نظام سياسي، كان عليه أن ينتقد الحاكم، أو النظام الذي سبقه، من خلال التأكيد على أن هذا النظام السابق قد تفنن في عملية التعذيب داخل المعتقلات، رغم أن الإدارة البوليسية التي تقوم بهذا الدور هي نفسها، مع اختلاف الأشخاص، ومع تشابه أساليب التعذيب وأيضاً تشابه الهدف، وهو السعي لمعرفة شركاء في الخلية لإتمام القبض على بقية أعضاء هذه الشبكة أو الخلية.

إذن.. فليس الهدف الأساسي هو القبض على الشخص وحده، ولكن الهدف من التعذيب هو دفع الشخص الذي تم القبض عليه إلى الاعتراف على زملائه، وهنا تأتي قوة التعذيب، وقوة الحدث.. فحسب السينما التي تم القبض فيها على مناضلين، فإن البراعة هنا هو عدم الإدلاء بأسماء الشركاء، وبالنسبة للأفلام التي يتم فيها تعذيب أبرياء، فإنهم بالطبع يعرفون أي شيء عن شركاء، لأنهم بكل بساطة لم يساهموا في أي أنشطة سياسية، ولعل فيلم الكرنك أفضل مثال على ذلك.

وأهمية التعذيب في هذا الفيلم، هو أننا هنا أمام جلود.. وهو شخصية واحدة، يواجه مجموعة من الأشخاص.. هنا الجلاد هو خالد صفوان، إنه شخص لا يعرف الابتسام، يمتلك سلطات بلا حدود، ويتخذ من كافة الإجراءات الاستثنائية المخالفة للقانون حجّة لحماية الثورة. ولذا فإنه يستخدم كافة أساليبه الخاصة الوحشية في القبض على ضحاياه، وتعذيبهم، من أجل ضمان أن الثورة تمضي قدماً.

وإذا كنا قد رأينا أن البوليس السياسي، أمن الدولة فيما بعد، هو المسؤول عن المعتقلات، فإن الاستخبارات هنا هي الجهاز الذي يتولى رئاسة خالد صفوان، حيث أن والدا زينب قد ذهبا إلى كافة أقسام الشرطة وإلى المحافظة للسؤال عن ابنتهما التي تم القبض عليها، فأفادت هذه

الجهات أن ليس لديها أي معرفة بالأمر، وأن الشرطة ليست الجهة التي قامت بالقبض على زينب.

وخالد صفوان لديه شعاره الخاص وهو: «أنا أذني إذن فأنا أعمل»، وهو حسب طبيعة عمله، وطبيعته، يبدو ناعم الملمس، رقيق العبارات، ثم يتحول عند لحظة ما إلى وحش كاسر، خاصة عندما يسعى للضغط على المقبوض عليه من أجل أن يعترف بمعلومات عن زملائه.

والأشخاص الذين جاؤوا إلى عرين خالد صفوان، معتقله، هم من الطلاب الجامعيين، يرددون بعض الشعارات لا أكثر، سواء داخل الحرم الجامعي، أو في مقهى «الكرنك»، وهم لا يستخدمون اللافتات، حيث يؤمن إسماعيل أن عليهم استعمال قماش اللافتات في صنع ملابس للفلاحين، بدلاً من كتابة شعاراتهم عليها.. إذن فهم لا يخرجون في إطار تمردهم، ومعارضتهم عن حدود ضيقة، لا تصل بالكاد إلى الطلاب الآخرين.

ومن أبرز هؤلاء الأشخاص - الطلاب - هناك إسماعيل الشيخ، وجارته زينب عواد، وزميله حلمي وهم في المقهى لا يملكون سوى التعبير بالكلمة، ولا تخرج أيضاً آراؤهم عن حدود المقاعد التي يجلسون فوقها، وأيضاً عن الدائرة التي يجلس فيها المريدون حول كاتب مشهور، يستمع إلى الشباب، والمريدين أكثر مما يتكلم. وعندما يتم القبض، بشكل خفي، على الثلاثة. فإنهم يتوجهون إلى عرين خالد صفوان، وتوجه إليهم تهمة اعتناق الشيوعية، ويتعرضون لصنوف بشعة من التعذيب، ثم يتم الإفراج عنهم كي يتم القبض عليهم من جديد وبتهمة الانتماء للإخوان المسلمين، ثم مرة ثالثة، بتهمة تحريض العمال في مصنع للنسيج على الإضراب عن العمل.

والتعذيب الذي يلاقيه هؤلاء الطلاب الذين لا تعرف لهم المؤسسة الأمنية انتماء، يتمثل في الجلد والصلب وسكب الماء المثلج واغتصاب الفتاة في غرفة واسعة، من رجال أشداء، وبوحشية، وأمام أعين صفوان ورجاله. كما يضرب حلمي بالنعال لدرجة الموت، وأيضاً إطلاق الكلاب على المتهمين بعد دهن أجسادهم بالزيت، وإطفاء السجائر في صدورهم، مثلما حدث مع حلمي المشدود إلى آلة كهربائية ذات تيار عال.

والمعتقل السياسي هنا مكان كئيب، قاتم، أضواء خافتة، ومليئة بالتوحش، وخالية من الحياة.

وقد ظهر بعد فيلم الكرنك مجموعة أفلام أخرى عن المعتقلات في فترة حكم جمال عبدالناصر.. وهناك فارق واضح بين نهايات أفلام تدين الملكية، والأفلام التي تدين التعذيب في زمن عبدالناصر، ففي الأفلام الأولى، كان الأمل في نهاية هذه العذابات، يأتي من قيام الثورة، والإفراج عن المعتقلين الوطنيين، أما الأمل في نهاية أفلام الكرنكة، والسبعينيات بشكل خاص، فكان يتمثل في قيام حركة ١٥ مايو - سميت في هذه الأفلام ثورة التصحيح - ثم في حرب أكتوبر، فحسب الفيلم، فإن ما يوقد فتح الأبواب للذين عاشوا وراء القضبان بتهم سياسية ملفقة، أما أكتوبر فهو النصر الذي جاء ليتوج فرحة الناس، وأيضاً ليؤكد أن زمن الاعتقالات

انتهى، وأن وقت البهجة قد حل.

وقد ظهرت في النصف الثاني من السبعينيات مجموعة من الأفلام عن ما سمي بمراكز القوة، أو الكرنكة، ولم تدر أحداث كل هذه الأفلام في زنازين المعتقلات مثلما حدث في فيلم «امرأة من زجاج» لنادر جلال ١٩٧٧، أو «طائر الليل الحزين» ليحيى العلمي ١٩٧٧ أيضاً لكن موضوع التعذيب في الزنزانة عاد للظهور بشكل مكثف في فيلم «أسياد وعبيد» لعلي رضا ١٩٧٨، حول أحمد وحسن، وهما شقيقان، الأول طبيب ينتمي إلى تنظيم سياسي، بينما الثاني صحفي متفرغ لخطيبته التي تعمل راقصة في ملهى ليلي تملكه نانا، وهي امرأة على علاقة جيدة برئيس الاستخبارات رفعت الذي لا يتوانى في البطش بكل عزيز. وفي إحدى المرات يتم اعتقال أحمد، ومعه صديقه عماد الذي يتم تعذيبه لدرجة الموت. ويفاوض رفعت أحمد في أن يكتب شهادة وفاة طبيعية لعماد مقابل أن ينتظر الفرصة للانتقام من رفعت.

والاعتقالات في هذه الأفلام جماعية، أي تحدث لأكثر من شخص، فرفعت يعذب الكثير من المعتقلين، وفي بعض أفلام المعتقلات السياسية، ليست هناك أي علاقة في عالمية بالطبع بين الجلاد والمعتقلين، لكن في «أسياد وعبيد» تلجأ نانا إلى رفعت للتوسط لديه للإفراج عن إحدى قريباتها.. ويصير الانتقام من رفعت بمثابة ثأر شخصي بالإضافة إلى ما اقترفه من تعذيب.

والكثير من قصص المعتقلات مأخوذ من نصوص أدبية، مثل «الكرنك» لنجيب محفوظ، ثم «وراء الشمس» لحسن محسب ١٩٧٨. والمعتقل هذه المرة هو السجن الحربي، أي أن المسجون هنا هو شخصية عسكرية، والجلاد هو الجعفري مدير السجن الحربي، الذي عليه إطاعة الأوامر باغتيال أحد قادة حرب ١٩٦٧، وهذا القائد محمود، يصمم على ضرورة عقد محاكمة شعبية لمعرفة أسباب النكسة. وفي الفيلم تتشابك عدة أجهزة، فبالإضافة إلى السجن الحربي، فإن هناك مكتب الاستخبارات، حيث يسعى رئيس الجهاز إلى تجنيد الطالبة سهير، ابنة القائد العسكري المعتقل محمود، من أجل التجسس على زملائها في الجامعة.

ويأتي التشابك هنا، أن الاستخبارات تعرف أن الطلاب يقومون بعمل مظاهرة للمطالبة بمحاكمة المسؤولين عسكرياً وسياسياً عن نكسة يونيو، وفي وسط المظاهرة نتعرف على بعض العناصر الثورية مثل الدكتور حسام ووليد، واللذين يتم القبض عليهما، ليلاقوا التعذيب البالغ القسوة داخل المعتقل. وتصمم الفتاة سهير على الانتقام من الجعفري بعد أن عرفت أنه قتل أباها في السجن الحربي، والنهاية، هنا مسدودة، فسهير تموت مثلاً، ويلقى المعتقلون المزيد من التعذيب.

ومن الواضح أن فترة النكسة، كانت مادة خصبة لإدانة مراكز القوى، والبحث عن أشخاص يتحملون مسؤولية الهزيمة، وأن قصة حقيقية دونها الصحفي جلال الدين الحمامصي، في كتابه «إحنا بتوع الأوتوبيس» تم إخراج فيلم بنفس العنوان عام ١٩٧٩، وهو يدور في داخل المعتقل، ويرى فيه كافة ألوان التعذيب، ضد

أشخاص كل ما اقترفوه أن اشتركوا في مشاجرة في سيارة أوتوبيس عام، وتم ترحيلهم إلى قسم الشرطة، وعن طريق الخطأ، تم ضمهم ضمن مجموعة من المعتقلين السياسيين الخطرين، ويرحلون إلى المعتقل وهناك لا بد من تعريضهم لكافة أنواع التعذيب للاعتراف.

وقد جاءت قسوة الاعتقال هنا أن كل من جابر ومرزوق - جسدها عادل إمام وعبدالمنعم مدبولي - هما في المقام الأول من الأبرياء.. يحدان نصيبهما مساقين إلى السجن الحربي، ويستقبلان كأنهما الأعداء، ويتهمان بتوزيع منشورات تدعو إلى قلب نظام الحكم، وعن طريق الضغط بالتعذيب، يطلب منهما الضابط المسؤول أن يوقعا بأنهما مدانان، فيرفضان، ويتعرضان لأشكال متعددة من التعذيب.. وقد حدثت هذه الوقائع قبل يونية، فلما حدثت النكسة، تزداد حالة القنوط واليأس لدى الناس، ويحس الجاويش عبدالمعطي، أداة التعذيب، حالة من التحول مثلما سنرى في حالة أحمد سبع الرجال، في فيلم «البريء» فيثور ضد رئيسه رمزي، ويطلق عليه الرصاص، ذلك بعد أن قام مرزوق بالاحتجاج لدى رمزي. وبالتالي يتمرد باقي المعتقلين. ويطلق أعوان رمزي الرصاص على المعتقلين والجاويش عبدالمعطي ليلفظ مرزوق أنفاسه بين يدي جابر.

وكما نرى، فإن التعذيب، وآلام الكرباج هي نغمة مشتركة في الفيلم، والموت مصير الأبرياء، عذبوا في الحياة، وماتوا بشكل مفاجيء،دون أن يكونوا قد ارتكبوا شيئاً ما مشيناً.

وعقب مقتل أنور السادات، توقفت هذه الأفلام،عدا فيلماً واحداً، بدا كأنه مكتوب قبل فترة. كان التجربة الأولى لمخرجه علاء محجوب ١٩٨٦، حول القبض على أستاذ جامعي وزوجته، وتعذيبهما بشدة لمجرد أن الأستاذ شاهد جريمة ارتكبها أحد المسؤولين عندما قذف بعشيقته من النافذ، وتعرف في أحد المرات على القاتل، فاستخدم قوته ووظيفته في تعذيبه وامرأته، من أجل أن يسحب اعترافه.

وليس في الفيلم أي إشارة إلى زمن الفيلم، أي أن الفيلم قد تم في زمن النكسة، أو حتى في زمن السادات نفسه، وقد جرد هذا الزمن كي يصور أن أي مسؤول لديه قوته يمكنه أن يقبض على مواطن بسيط يحاول أن يكشف الحقيقة ويعذبه بشكل بالغ البشاعةنادرا ما نراه مع الحيوانات حيث يضع الزوجة في قفص، ويتم اغتصابها أمام عيني زوجها.

وقد كانت هذه الأفلام إبان عرضها بمثابة منشور سياسي لتأييد النظام الذي يتم إنتاج الفيلم إبانه، لكن مع الثمانينيات والتسعينيات تغيرت الأمور، فلم تعد هناك إشارة إلى أن المعتقلات من أدوات عصر غابر، لذا فإن فيلم «البريء» لم يشر إلى العصر الذي تدور فيه الأحداث، بل إن أبطاله ارتدوا الزي المعاصر لزمن إنتاج الفيلم، وكأنه يحدث عام ١٩٨٥. مما أدى إلى صدام مع الرقابة، ولم تتم الموافقة على عرضه إلا بعد أن عرض على أكبر العسكريين في مصر، حسبما جاء في مقال نشره أحمد صالح عن الفيلم، في جريدة أخبار اليوم الذي قال: «ومن هنا المنطلق يجب أن بطل فيلم (البريء) معبراً عن أي دولة في أي فترة زمنية تسود فيها

الديكتاتورية، وتسيطر عليها القوة الغاشمة وزوار الفجر ومصادرة حرية الرأي... ودون أن يقصد به بلد ما أو فترة ما من تاريخ مصر أو تاريخ أي بلد آخر. هذا المعنى هو ما جاء في اللافتة التي ظهرت على الشاشة قبل عرض الفيلم. وقد كنت أود أن أصدقها لولا أنني لمحت تاريخاً مكتوباً بالقلم الرصاص على حائط زنزانة في المعتقل يشير إلى عام ١٩٦٧.. أي خلال حكم الرئيس الأسبق عبدالناصر.. مما أفسد إحساسي بالمعنى العام الشامل الذي وددته أن يكون المقصود من الفيلم.

وبطل الفيلم هو واحد من الذين عليهم تعذيب السياسيين.. عليه أن يركلهم ويضربهم بالحذاء، والرصاص، باعتبار أنهم أعداء الوطن، إنه أحمد سبع الليل، جندي أمن مركزي مجند، يتعلم أن الطاعة واجبة. أما الشخصية الرئيسية الثانية فهو قائد المعتقل العقيد شركس. وهو إنسان بالغ الرقة في حياته الخاصة، وفي منزله ومع أبنائه، لكنه غاية في التوحش والشراسة داخل المعتقل. وفي المعتقل هناك نماذج لأساتذة جامعة، ومثقفين، تم القبض عليهم لأنهم عارضوا... وعلى الجنود أن يتعاملوا مع المعتقلين بمخالب قاتلة مثلما فعل أحمد سبع الليل مع الكاتب رشاد عويس الذي حاول الهرب، فانقض عليه جندي الأمن المركزي وخنقه وأرداه قتيلاً، وحصل من قائده على مكافأة شريطين وإجازة قصيرة، لأنه بالطبع قتل واحداً من أعداء الوطن.

وسوف تكون صدمة هذا الجندي أن عليه أن يعذب شخصاً جاء إلى المعسكر، هو طالب، تقدمي، وطني، يحب بلاده وهو أحد أبناء قرية أحمد، والذي يعرف تماماً أن مثل هذا الحسين لا يمكن أن يكون عدواً للوطن، مما يحدث تحولاً لدى أحمد، ويقرر عدم ممارسة التعذيب.

وأغلب أحداث الفيلم تدور في معتقل حربي، وهو مجتمع خشن، مليء بالآنات والتعذيب، وليست هناك أي منافذ للخروج منها بالمرة لدى هؤلاء الأبطال، فالدم هو الحل الدرامي بين الطرفين، حين يقوم جندي الأمن المركزي بإطلاق النيران من مكان عال في المعسكر، وبشكل عشوائي على الجميع من حوله في المعسكر، وهو المشهد الذي تم حذفه رقابياً إبان عرض الفيلم، ثم أعيد مرة أخرى في النسخ التي تعرضها القنوات الفضائية.

وفي عام ١٩٩٦، عادت السينما من جديد إلى مثل هذه الأماكن، من خلال فيلم «التحويلة» لآمال بهنسي، وفيه أيضاً تم اعتقال مواطن شريف يعمل في تحويلة سكة حديد، ورب لأسرة بسيطة، وأودع المعتقل بتهمة أنه من الإخوان المسلمين، وفيما بعد نكتشف أنه قبطي، ومع ذلك يستكمل تعذيبه، من خلال ضابط بالغ القسوة، ورغم أن هناك ضابطاً آخر يساند هذا المعتقل، إلا أن الضابط الأول ينجح في تحويل زميله إلى دائرة المسجونين ويتولد العنف بشكل مليء بالدموية داخل المعسكر.

ونحن لم نتوقف بالطبع عند كافة المعتقلات السياسية، ولكننا أردنا أن نتناول بالدراسة حالة واحدة من الحالات التي تنتمي كل منها إلى حقبة زمنية خاصة، الأولى عصر الملكية، ثم العقدين الأولين للثورة ثم السبعينات (حكم السادات) وبالطبع العقدين الأخيرين من القرن العشرين. ■

محاضرة : التواصل الحضاري بين الثقافتين العربية والغربية

د . جاك بيرك*

إعداد : محمد عصفور**

جاك بيرك مستشرق معروف ببحوثه الجادة حول التواصل الحضاري بين الشرق والغرب، وفي هذا الإطار تتنزل محاضرته التي ألقاها على منبر النادي بتاريخ ١٧/١/٨٩ بعنوان «التواصل الحضاري بين الثقافتين العربية والغربية»، ونقدم ملخصاً مبسطاً لهذه المحاضرة.

في كلمة الأستاذ أحمد عبيدان قدم فيها للمحاضرة قال: باسم نادي الجسرة نرحب بكم ونحن اليوم نستضيف مستشرقاً عالمياً هو الأستاذ الدكتور جاك بيرك.. أيها الأخوة، الاستشراق والمستشرقون أصبح الآن جزءاً من دراساتنا العربية والإسلامية وأصبحت هذه الدراسات تشغل حيزاً كبيراً في تاريخنا القديم والمعاصر، ولا نستبعد جهود المستشرقين الذين كتبوا عن الحضارات العربية والإسلامية. أيها الأخوة، إن التواصل الحضاري بين الثقافتين العربية والغربية عميق الأصول، ممتد الجذور، أليس بيننا المستشرق الكبير جاك بيرك خير دليل على هذا التواصل؟

بدأ الدكتور جاك بيرك محاضرته بسؤال بسيط: لماذا لا تقوم اللغة العربية بوظائف اللغات الكلاسيكية كأداة للتبادل العلمي والفكري؟ قبل أن نتكلم عن التواصل الثقافي بين الغرب والشرق لا بد علينا أن نتأمل سواء الألفاظ وتعريفات الألفاظ. أمامنا عدة ألفاظ تعني من قريب أو بعيد ما نسميه في اللغات الأوروبية CULTURE، والآن نستعمل كلمة «الثقافة» وكلمة «الحضارة»، والكلمتان تختلفان تماماً. وأنا أفضل كلمة الحضارة على الثقافة لأن الثقافة هي ما يميز في مجتمع ما جماعة على جماعة أخرى من ذلك المجتمع، ولكن الحضارة شيء أعم وأحسن لأن الحضارة هي التي تميز بين الجماعات، والمجتمعات والأمم. ونعود إلى الموضوع الذي سنعالجه وهو التواصل بين الحضارتين العربية والغربية.

كيف نصف الحضارة الغربية؟ يستطيع الإنسان أن يختار بين عباقرة تلك الحضارة، فمع ليوناردو دي فنشي الإحساس الفني، ومع ديكارت النقد المنهجي، ومع فاوست التحري والبحث المستمر على أسرار الطبيعة وما وراء الطبيعة. ما وقع أمامنا؟ وقع أمامنا التوسع، وتفتح البلدان الآسيوية الأفريقية لحملات الغرب

* مستشرق فرنسي من مواليد الجزائر عام ١٩١٠
** مدير عام نادي الجسرة

وأميركا. وقعت الثورة الصناعية والتكنولوجية. هل يؤدي بنا هذا إلى التفاهم بين الحضارات أم إلى سوء التفاهم.

اسألوا أنفسكم كما سألت نفسي، كيف وقعت عندكم حملة نابليون؟ أسأل المصريين كيف طبقت عليكم أنماط تلك الحضارة الغربية التي أحبها الكثير منكم الآن وبالغوا في تلك المحبة حتى فضلوها على حضارتهم الأصلية؟ إن ما حدث في اللقاءات بين الشعوب هو العنف والجشع أكثر من أي شيء آخر. إن الخطر الذي يهددنا هو عدم التفاهم بين الحضارات بعكس عنوان المحاضرة تماماً. إن جيل ما بين الحربين في مصر وسوريا وغيرهما، جيل العباقرة جيل طه حسين والعقاد، جيل المنجزات، ظهر الفكر التخطيطي مع كتاب طه حسين «مستقبل الثقافة في مصر» الذي للأسف لم يطبق إلى الآن. فالحضارة الغربية التي أمامكم ليست حضارة غربية كلها حقيقية، ما أمامكم هو مشاهد الصناعة والإنتاج والاستهلاك العالمي.

ما هو موقف العرب من ذلك كله؟ وما شعوركم من حضارة الغرب؟ شعور العرب كما أراه أمام الحضارة الغربية هو مزيج أو سديم فيه غموض، فيه الإعجاب بأمهات الأدب الخالد الذي هو إنساني أكثر منه غربي، وعاش أمام معجزة الآلة أو إمكانياتها. والتمييز بين ما يضر وما ينفع هو شيء أساسي في التبادل أو اللقاء أو الحوار بين المجتمعات.

ثم تساءل الدكتور جاك بيرك: هل يميز العرب الآن بين الحضارات الغربية؟ إنها كثيرة وليست واحدة، يجب التمييز بين ما هو أساسي وما يتعلق بالأصول الحضارية والجذور وما هو حوادثي لأن الحوادثي فاسد والأصلي سليم. فالحضارة الغربية ليست الخليط المبتذل الذي تحمله لكم الصحف والمجلات والآلات الميكانيكية، بل لا بد عليكم أن ترجعوا إلى ينابيع تلك الحضارة، إن الجمع بين ذلك التراث أو الأصل والمعاصرة هي المشكلة التي تواجهكم كما واجهت شعوب أوروبا وأميركا العالمية هي المعيار وهي التي تجمعنا كما جمعتنا في هذه الأمسية. إن عدم التوفيق بين أمم العالم في اكتساب التقدم الصناعي والحضارة الصناعية على قدم المساواة وعدم انتشار تلك الحضارة فذلك يؤدي إلى انتشار نقيصة مميتة لذلك التطور من تاريخ الإنسان.

ثم ختم ندوته قائلاً:

لقد حاولت بكل صراحة وبساطة أن أعرف بلقاءات الحضارة العربية والغربية كما وقعت بالفعل وكما يجب أن تقع، والخلاصة أنه:

أولاً: لا تجديد لحضارة ما لا تنبني أصالتها على تجديد الإنية.

ثانياً: فيما يتعلق بموقفكم من الحضارة الغربية، لا بد لكم من التفتح الواسع والاختيار الذي يميز بين الضار والنافع.

ثالثاً: عليكم بالزمالة على قدم المساواة والمساهمة.

وشكراً.. والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته... ■

التجسيد الفني لظاهرة الموت في شعر فدوى طوقان وسيرتها الذاتية

د . أحمد درويش*

ظاهرة الموت التي تشكل أكبر الأسئلة التي يطرحها الوجود على كل من يمر بهذه الحياة كانت محور تأملات الشعراء، وأحاديث الحكماء، ووعظ الدعاة، ونصائح الأساة، ومجال إظهار قوة الفتاك أو زهد النساك، ومعرض تجلي ثبات عزائم الشجعان، أو ارتعاد فرائص الجبان.

ويستطيع المتأمل أن يجد مئات الصور التي يتحدث فيها الموت لدى الشعراء في كل لغات الأرض تبعاً لعشرات المتغيرات النفسية والعقيدية والحياتية التي يمر بها الشاعر، أو تمر به، وفي الشعر العربي نلتقي بصور مختلفة للموت عند النابغة الذبياني، وطرفة بن العبد، وتأبط شراً، والشنفرى الأزدي، والخنساء، وحسان بن ثابت، وشعراء الخوارج، وأبي العلاء المعري، والمتنبي، وابن الرومي، وكذلك الشأن بالنسبة لشعراء العصر الحديث، وتبلغ هذه الصور حداً من التنوع تكاد تتميز معه صورة الموت عند كل شاعر معين، كما تتميز عنده صورة الحياة.

وفدوى طوقان من الشعراء الذين تحتل صورة الموت جانباً هاماً في حياتهم وشعرهم، نتيجة للظروف التي أحاطت بها في مسيرتها الأسرية، ومسيرة وطنها، وساعدت على تشكيل ميولها واتجاهاتها السلوكية والفنية.

ويمكن تلمس ملامح هذه الصورة فيما كتبته في سيرتها الذاتية الممتعة «رحلة جبلية.. رحلة صعبة» (١)، وفيما نشرته من قصائد في دواوينها السبعة التي ضمها مجلد «الأعمال الشعرية الكاملة» (٢).

ويلفت النظر في سيرتها الذاتية شدة الاتصال بعالم الموتى، بدءاً من الإهداء الذي تصدر به كتابها، متحدثة خلاله عن ساكني هذا العالم الآخر: «لقد لعبوا دورهم في حياتي ثم غابوا في طوايا الزمن» هو إهداء يصاغ بطريقة غريبة، فهو لا يتوجه إليهم، ولا إلينا، ولا إلى أي أحد، وإنما يتحدث «عنهم»، وعن «غيابهم» الذي لا يتساوى بالضرورة مع العدم لأنهم يقعون في طيّة من «طوايا الزمن» ونقع نحن في «طية» أخرى منه، وكأن الشاعر شاهد على هذه الطوايا، قادر على اختراق حواجزها، وعلى الإمساك بطرف الحوار مع هؤلاء الذين سبقونا إلى «الغياب».

ذلك الغياب، يكاد يتحول في نظرة الشعر إلى أصل ثابت، يقاس إليه الحضور «الطارئ»،

---

* مستشار رئاسة جامعة السلطان قابوس بسلطنة عمان

لتتمثل في الحياة، وقد صور أبو العلاء المعري الموت على أنه ضجعة النوم، على حين بدت الحياة في مقابله مثل لحظة السهاد:

ضجعة الموت رقدة يستريح الجسم فيها
والعيش مثل السهاد

وانطلاقاً من هذا، تقاس متحركات الأشياء إلى ثوابتها، وقد فعلت فدوى طوقان شيئاً من ذلك، وهي تحاول في بداية سيرتها الذاتية أن تحدد تاريخ بدء حياتها، تاريخ ميلادها في عصر لم تكن فيه وثائق التدوين تعنى فيه بالرصد الدقيق للعام الذي يقد فيه مولود جديد، فضلاً عن الشهر واليوم، وعندما حاولت أن تقرب لها أمها ذلك العام حين كبرت وأمعنت بالسؤال، قالت لها (٣): «أنا أدلك على مصدر موثوق حيث بمكانك التيقن من عام ميلادك، فحين استشهد ابن عمي كامل عسقلاني كنت في الشهر السابع من الحمل، وهكذا نحدد تاريخ بدء حياتها بتاريخ موت خالها، لقد وهبها الموت أول معرفة يقينية في رحلتها.

لكنه هو الذي وهبها أيضاً أول سؤال حائر كبير شغل مخيلتها وهي طفلة في العاشرة عندما رأت أحبابها الذين التصقت بهم، أو اعتقدت أنهم الشوامخ الرئيسية، يرحلون فرادى، لا تستطيع أن تمنعهم من الرحيل، ولا أن تشاركهم إياه (٤):

«حين توفي عمي بالذبحة الصدرية عام ١٩٢٧ عن عمر يناهز الثانية والخمسين عاماً، كانت وفاته أول طرقات الموت على بوابة حياتي.. وقفت أرقبه وهو مسجى على سريره بلا حراك، وحيرني ما رأيت على وجهه المتقطع من عدم المبالاة بكل ما يجري حوله من بكاء الأهل والأحباب... وظل عقلي البسيط... كثير الانشغال بهذا الشيء الغريب الرهيب الذي يسمونه الموت، وكان أكثر ما يحيرني أن وجوه الأموات جميعاً تتخذ نفس المظهر.. مظهر اللامبالاة والوحدة المطلقة.. مات من أحبائي من مات، كل بمفرده، دون أن أستطيع مشاركته لحظة الموت الغريبة، ويبقى السؤال معلقاً على شفتي الطفلة: لماذا ماتوا ورحلوا عني؟».

وكما انتزع الموت من الطفلة واحداً من شوامخ الأهل دون أن يجيب عن سر الاختيار وأسباب الرحيل، انتزع أقرب معلماتها حباً إلى نفسها وهي في رحلة الصبا المبكر (ست زهوة العمد) التي أحبتها الصبية كما لم تحب أحداً من أهلها، والتي ما إن بدأت تعطيها أسباب الثقة في التفاؤل بالحياة والإحساس بها حتى اختطفها الموت: «كان موت- «زهوة» - معلمتي الشابة ثاني طرقات الموت على بوابة حياتي» (٥).

والذي يقرأ سيرة فدوى طوقان، يلاحظ الأهمية القصوى للدور الذي قام به أخوها إبراهيم في ربطها بأسباب الحياة بعد أن كانت صلتها به على وشك أن يعتريها الذبول، كانت التقاليد الصارمة للأسرة، قد حالت بينها وبين مواصلة تعليمها، حين لاحظت أن صبياً صغيراً قدم لها وهي في طريقها إلى بيت خالتها زهرة فل، ركض بها إليها في حارة العقبة (٦)، وعندئذ صدر قرار أخيها يوسف بفرض الإقامة الجبرية عليها في البيت حتى يوم الممات، والتهديد بالقتل إذا هي تخطت عتبة المنزل، ومضت شهور طويلة وهي قابعة في المنزل تذبل يوماً بعد يوم، وتحرم من بصيص التعليم الذي كان قد

بدأ يشع في حياتها نوراً، إلى أن عاد أخوها إبراهيم من بيروت سنة ١٩٢٩ بعد حصوله على شهادة من الجامعة الأميركية ليمارس مهنة التعليم في نابلس، وبعودة إبراهيم كما تقول فدوى «أشرق وجه الله على حياتها»، وكانت يده كما تقول «هي حبل السلامة الذي تدلى لينتشلها من قعر النفس الموحشة المكتنفة بالظلام»، وتمثلت بعض خيوط هذا الحبل في قراره بأن يقيم لها في البيت حلقة تعليمية خاصة، لكي يعلمها اللغة وآدابها ويدربها على كتابة الشعر، ولكننا حين نتأمل في صفحات هذا الحب العظيم نجدها دائماً مبطنة بروائح الموت، حتى وهي في أوج التألق والريعان، تقول فدوى [٧]: «ظل حبي لإبراهيم مصدر كآبة باطنية رافقت تعلقي به طيلة حياتي القصيرة، كان شعوري بالسعادة لوجود هذا الأخ الحنون في حياتي، يهزني أحياناً بما يشبه الحزن، وذلك من فرط خوفي عليه من موت مبكر، كان زلزال نابلس الفظيع سنة ١٩٢٧ هو الذي زرع في قلبي الطفل المتعلق بإبراهيم الخوف عليه باستمرار من الموت، ففي ذلك اليوم الذي لا ينسى، انهار سقف الغرفة التي كان يقيل فيها لحظة الزلزال، لكن الصدفة شاءت أن يكون سريره بعيداً عن الجزء المنهار، فنجا من الموت ليمتد به العمر أربعة عشر عاماً أخرى».

ويبدو أن هذا الشبح الخفي للموت لم يكن يدب في نفس الفتاة فحسب، وإنما كان يتبدى أحياناً في بعض تصرفات أخيها ومعلمها، وفي هذا المجال فإن من اللافت للنظر، أن يكون الدرس الأول الذي يختاره إبراهيم طوقان لأخته المتطلعة إلى كتابة الشعر يتمثل في تدريبه إياها على حفظ قصيدة قالتها امرأة ترثي أخاها، يختارها لها من ديوان الحماسة دون سائر القصائد الأخرى لكي يدربها على حفظها [٨]:

«قال: هذه القصيدة سأقرأها لك، وأفسرها بيتاً بيتاً، ثم تنقلينها إلى دفتر خاص وتحفظينها غيباً، لأسمعها منك هذا المساء عن ظهر قلب، وبدأ يقرأ: امرأة ترثي أخاها:

طاف يبغي نجوة — من هلاك فهلك

أي شيء حسن — لفتى لم يك لك

كل شيء قاتل — حين تلقي أجلك

والمنايا رصد — للفتى حيث سلك

فهل كان ذلك الدرس الأول نبوءة مبكرة بتفجير ذلك الينبوع الذي سوف يحتل مكاناً مميزاً في حياة فدوى طوقان وقصائدها؟

ولم تتأخر النبوءة كثيراً، فقد غادر إبراهيم فلسطين إلى العراق، بعد أن أقيل من إذاعة فلسطين بسبب حديث أدبي عن شاعر يهودي عربي هو السموءل بن عاديا، ولم تتحمل صحته العليلة مناخ العراق القاسي، وبعد بضعة شهور مرض، وعاد إلى نابلس، ومات، وانكسر شيء في أعماق فدوى، وسكنتها حرقة اليتم.

وكانت قصيدة الرثاء التي كتبتها فدوى على قبر إبراهيم بداية لسلسلة من قصائد رحيل الأعزاء، ولقد يلفت النظر أنه لم يحمل اسم إبراهيم منها سوى قصيدة واحدة، مع أن روح الحزن عليه سرت في كثير من القصائد الأخرى، وقد اختارت القصيدة شكل المقطوعات الخماسية، وقد تتابع منها اثنتا عشرة مقطوعة، جاءت موسيقاها وقوافيها على طريقة الموشحات، التي تنتهي الأبيات الثلاثة الأولى فيها من كل

خماسية بقافية، تتنوع من خماسية لأخرى، وتبقى قافية البيت الرابع حرة، على حين تتحد قوافي البيت الخامس في المقطوعات الاثنتي عشرة:

آه يا قبر هنا كم طاف روحي
هائما حولك كالطير الذبيح
أو ما أبصرته دامي الجروح
يتنزى فرط تبريح ويأس
مرهقاً مما يعذبه الحنين

•••

وهنا يا قبره أشواق نفسي
بالأشواق على دربك حبس
وهنا قبلة أحلامي وهجسي
فربتني الدار أو طال نزوحي
فخيالي بك رهن كل حين

وتستمر القصيدة على هذا الإيقاع الموسيقي المحكم على امتداد أبياتها الستين ومقطوعاتها الاثنتي عشرة، ويبلغ الإحكام في الإيقاع الموسيقي حداً قد يدفع إلى التساؤل عن مدى درجة الوعي التي يتطلبها ذلك اللون من «الموشحات» للسيطرة على قنواته المتعرجة خلال مسيرة القصيدة، وعن مدى التعارض أو التوافق بين هذه الدرجة من الوعي والسيطرة، وبين درجة من الذهول التي لا بد منها أمام الصدمة القوية لموت الأحباب، وبالتالي عن مدى الملاءمة التامة أو المنقوصة بين «الموشحة» و«المرثية».

إن هذا اللون من التنويع الموسيقي، كان دون شك صدى لشيوع هذا التطوير في موسيقى القصيدة العربية في الربع الثاني من القرن العشرين وما حوله، لدى الشعراء المهجريين وشعراء جماعة أبوللو، وشعراء مجلة «الرسالة» وهو تنويع جميل في ذاته، وربما تواءم مع المراثي الأخرى التي لم يكن الشأن فيها أن تغمرها موجات الذهول، وقد تكون قصيدة «الشاعرة والفراشة» في ديوان «وحدي مع الأيام» نموذجاً لهذه المرثية الحقيقة التي تتأمل فيها الشاعرة لحظة موت الفراشة في وسط عرس الطبيعة:

مـــا أجـــمل الوجـــود! لكنهـــا
أيقظهـــا مـن حلـو إحســـاسهـــ
فـــراشـــة تجـــدلت في الثـــرى
تودعـــه آخـــر أنفـــاسهـــ
تموت في صمت كـأن لم تخض
مـــسارح الروض بأعـــراسهـــ

وهنا تستطيع الشاعرة أن تطرح التساؤل حول دوافع الذبول الذي يفضي إلى الموت، وما إذا كانت هذه الدوافع كامنة في غياب الحب، حيث الندى يجفو، والزهرة تصد، والأنسام تضيع الهوى؟!:

دنت إليـــهـــا وانثنت فـــوقـــهـــا
ترقـــبـــهـــا مـــشـــفـــقـــة حـــانيـــة
أخـتـاه مـاذا؟ هل جـفـاك الندى
فـــمـت في أيامك الزاهيـــة
هل صد عنك الزهر؟ هل ضيعت
هواك أنســام الربى اللاهيــة

وإذا كانت ظاهرة الموت يمكن أن تتجسد أحياناً في بعض قصائد فدوى طوقان بهذه المسحة الرومانسية الحانية التي تسبل أمامها الجفون، ويرق الصوت، وتداعب الأنامل الجسد الميت الرقيق للفراشة، فإنها كانت تتجسد في

مشاهد أخرى من شعرها في الصورة المقابلة تماماً، صورة الهلع والفزع والصراخ الحاد، والعيون المفتوحة الزائغة الحائرة، والتساؤلات المتنكرة التي تنغرس كالنصل في جوف أكثر الأشياء قداسة، وتكوّن ما يمكن أن يسمى مجازاً بالمرثية «الزوبعة» الثائرة في مقابل المرثية «الرومانسية» الهادئة، ولا شك أن المراثي التي كتبها الشاعرة حول مصرع أخيها نمر، تجسد جوانب هذه المرثية الثائرة، وألوان التأملات والبنى الفنية التي تنبعث منها.

كان «نمر» هو الأخ الذي حل محل «إبراهيم» في الحنو والحب بعد رحيله، تقول فدوى [٩]: «كان نمر شقيقي وصديقي وحبيبي يحس بما أعانيه في حياتي، يتعاطف معي ويهتم باهتماماتي، كان مولعاً بالشعر والموسيقى بالرغم من تخصصه في علم الأمراض «باثولوجي»، وتكريس حياته العملية لكتابة البحوث في موضوع تخصصه والمحاضرات التي كان يلقيها على طلابه في الجامعة الأميركية ببيروت»، وكانت فدوى وقت مصرعه المفاجيء في حادث طائرة، تقيم في إنجلترا، لكن طيف الفجيعة ألم بها في المنام قبل أيام من وقوعها: «قبل وقوع الفجيعة بأيام قليلة، رأيته يخرج من بيته في بيروت متجهاً نحو سيارة، يجلس خلف مقودها شقيقي إبراهيم (كان قد مات)... وانطلقت بهما السيارة دون أن ينبس أحدهما بحرف، صرخت في حلمي بلوعة حارقة: مات نمر، وبعد هذه الرؤيا بأيام قليلة سقطت طائرة إميل البستاني في البحر وكان معه «نمر طوقان».

وقد أتيح لفدوى طوقان أن تسجل مشاعرها حيال هذه الصدمة نثراً في سيرتها الذاتية، وشعراً في دواوينها، ومن الممكن أن نواجه صفحة الشعر مع صفحة السيرة لكي نحاول استجلاء بعض الفروق التي تتطلبها الطبيعة الخاصة لكل من الفنين، في سيرتها الذاتية تقول [١٠]: «في الساعة الخامسة من مساء نهار الجمعة ١٥/٣/١٩٦٣، عدت إلى البيت لأجد برقية في انتظاري استلمتها من يد مستر فيتهام بقلب واجف، ارتقيت السلم الخشبي، دخلت غرفتي مبهوتة مرعوبة، جلست أنظر إلى البرقية لبضعة دقائق دون أن أجرأ على فتحها، كان الرعب يشل أصابعي، فجأة عنّ لي خاطر مشجع، لم لا يكون المضمون بشارة قدوم أحد الأهل إلى إنجلترا؟ وفتحت البرقية، العالم الخارجي يتلاشى، ذهول، خدر، كل إحساس لدي يصاب بالتوقف، لأول مرة في حياتي يستعصي عليّ البكاء، فراغ في الرأس، فراغ في النفس، كل شيء يترك مكانه لفراغ أخرس، غياب، أنا وما حولي نغرق في الغياب، لا حضور لشيء إطلاقاً، فقط غياب، والخبر لا معنى له، كأنه لا يدل على شيء... هبطت السلم على غير وعي مني كالسائر في نومه، لم أكد أفعل حتى عدت أدراجي، فتحت شباك الغرفة، موجة هوائية ثلجية لطمت وجهي، كان الليل قد هبط مثل ستارة من صفيح أسود. قبيل منتصف الليل، راح جسدي يرتجف بقشعريرة عنيفة، ها هو الفراغ يمتلىء بحزن عظيم، تهاوى جانبي الأيمن، وسحبني فالتويت معه لا إرادياً، التويت جهة اليمن، وبدأت أتوب دون أن أستطيع بحال من الأحوال الاستقامة في جلستي، نفس الحالة التي عرتني، ساعة تلقيت نعي إبراهيم، وهكذا

عرفت لم قرن الشعراء آلامهم وأحزانهم بالكبد، ولكننا قد تقطعت كبدي.

زحفت متحاملة وانطرحت على سريري، هنا بدأ الينبوع الساخن المتفجر يتدفق، حمداً لك أيها الينبوع، لو استمر انحباسك لخنقت نفسي، دمع منهمر لا يتوقف للحظة واحدة، شيء لا يصدق، من أين كانت تأتي كل الدموع؟ ثلاثة أيام متواصلة في بكاء متواصل، شيء لا يصدق».

هذه هي صفحة الوصف النثري التسجيلي لوقع خبر وفاة نمر على فدوى، وهي صفحة اهتمت بالاستبطان، وبوصف الحالة الجسدية، ومحاولة رصد الحالة النفسية، واستغرقت لحظتها الزمنية نحو ثلاثة أيام، وتحركت مساحتها المكانية داخل أرجاء الغرفة التي تلقت فيها النبأ، وتشكل رد فعلها الأساسي في ذهول الجسد، واستعصاء الدموع أولاً، ثم في وعي الجسد بالصدمة من خلال امتلاء الفراغ بالحزن، وتهاوي الجسد اللاإرادي، وآلام الكبد، وانهمار الدموع اللانهائي، وكل هذه المشاهد يتم رصدها فيما يشبه الحياد، ويكاد ينعدم فيها التعليق.

وفي القصيدة الأولى من مرثيات نمر، التي حملت عنوان «مرثاة إلى نمر» تكاد كثير من المشاهد التي رصدتها صفحة «النثر» تترجم إلى لغة «الشعر»:

وارتجفت مثلوجة أصابعي على
وريقة البريد
هم يكذبون
هم يكذبون
بل أنت تحلمين، تحلمين
استيقظي حلم ثقيل
وحدقت عيناي في الأشياء
وامتدت يدي
تلامس الجدران، والكتاب والأوراق
استيقظي حلم ثقيل لا يطاق
حدقت عيناي في وريقة البريد من جديد
وأطبقت مثلوجة أصابعي على وريقة البريد
يا نمر لا يا نمر لا يا نمر

فالحركة الرئيسية في المقطع الشعري تتمثل في ملامسة «وريقة البريد»، والهرب إلى عالم الحلم الثقيل، وكلاهما كانت الصفحة النثرية قد فصلته واقعاً مرت به الشاعرة، والهرب من الحقيقة المرة إلى توهم أن الأمر كله كذب هو صدى لبيت المتنبي المشهور في رثاء خولة أخت سيف الدولة:

طوى الجزيرة حتى جاءني نبأ
فزعت فيه بآمالي إلى الكذب

لكن الصيغة الشعرية لا تقف بالطبع عند رصد الوقع على النحو الذي سجلته الصيغة النثرية، إن مرحلة تسليط الضوء على ما بعد «الحدث» تتشكل في مقطعين متتاليين متدرجين في القصيدة، يأخذ الأول فيهما شكل مظهر الأنات الهادئة التي تقترب من أن تكون حديثاً للنفس، ويأخذ الثاني مظهر انهياج «الثورة» والغضب وإلقاء حمم البركان في كل اتجاه.

ويتشكل «المقطع الهادئ» لغوياً من تكرار أدوات النداء في شكلها العادي «يا حبيبنا، ويا أميرنا» وليس في شكل الندبة.. «وانمراه»، ومن طرح أدوات الاستفهام القصيرة.. «أهكذا...»، ومن طرح أدوات التمني والتعليق والإضراب «لو أنه... لكنه»، ويسند هذه الأدوات نفس هادئ

يتمثل في اللجوء إلى الجملة الطويلة المسترسلة: «أهكذا بلا وداع يا حبيبنا ويا أميرنا الجميل، لا قبلة على طراوة الخدين والجبين، لا نظرة أخيرة نحملها زاداً لنا في وحشة الفراق». أما المقطع الثائر الذي يتلوه، فيتم اللجوء إلى الجمل القصيرة المدببة اللاهثة «وهمت في الدروب. غريبة في بلد غريب»، ويتم اللجوء فيه أيضاً إلى أدوات النداء العالية الرنين «أواه يا جنون هذه الحياة»، ثم تتراكم الصفات المتصلة بالموت على نحو خاص في محاولة لتجسيد صورته القبيحة: «يا موت يا غشوم.. يا موت يا مجنون يا أعمى العيون.. يا أصم، يا قاصماً ظهري الضعيف»، وينتهي المقطع الهائج بلمسة تخديرية، تنقلت إليها الشاعرة بين الحين والحين دون أن يكون السياق الفني مستلزماً لها بالضرورة. ثم يعقب ذلك مقطعان، أحدهما قصير أشبه بحديث النفس الهامس الذي يبحث عن الدموع المحتبسة لا يتعداها، والآخر أشبه بقصيدة منفصلة أو «شبه قصيدة» في شكل رسالة إلى الأم:

يا أم عائد إليك ابنك الحبيب
تزفه عرائس البحار في طراوة الصباح

ولعله يلاحظ من خلال المقارنة الأولية بين التعبير النثري والتعبير الشعري عن الموقف الواحد، أن الرقعة المكانية للحدث الشعري اتسعت، وأن عدد الشخصيات المدعوة للحوار قد ازداد، وهذه العناصر قد تثير تساؤلات حول فكرة الكثافة والانبساط في كل من الشعر والنثر، وحول الوسائل المثلى للامتداد الرأسي أو الأفقي في المعالجة، وتبقى أيضاً أهمية النظرة إلى ما ألمحنا إليه من اختلاف طريقة «بناء الجملة» في كل من الشعر والنثر، وتناسب ذلك مع الطبيعة الخاصة بكل منهما، والدور الذي يلعبه الإيقاع في هذه البنية، وهي نقاط تظهر في كثير منها القدرات الفنية المتميزة لفدوى طوقان.

* * *

تتجسد صورة الموت في مجموعة من الأطر الزمانية والمكانية المفضلة لدى الشاعرة، وتحيط بها مجموعة من الظواهر الطبيعية تساعد على تشكيل الإيقاع الخارجي، وتهيئة النفس لاستقبال الطيف الذي يستعصي على التجسيد، ويشكل الليل إطاراً زمانياً مفضلاً يعلف فيه الأسى القلب، ويزداد التوهج عندما يجتمع مع الليل الريح والمطر:

لماذا يعلف قلبي الأسى
في ليالي المطر
لماذا إذا عصفت في الشجر
رياح الشتاء
ألمت طيوف الأحبة بي من وراء الحفر؟

وإذا كانت طيوف الأحبة الموتى تفلت من أسرها بالليل لكي تطوف بالأحياء، فإن أحزان الأحياء تفلت كذلك من أسرها بالليل لكي تحصد النعاس من العيون، وتثير الهواجس:

في الليل حين تفلت الأحزان من أسرارها
وحين وجهنا الأصيل يرفع القناع (ولا أدري لماذا لم تكن:
وحين يرفع القناع وجهنا الأصيل)
تضمه أحزاننا إلى قرارها
تمر كفها على العيون تحصد النعاس في العيون
والوقت المفضل للقاء الأحباب الأحياء

والموتى هم الليل:

أحبابنا خلف الحياة والزمان
الليل ميعاد لنا
كل مساء ها هنا يضمنا لقاء

والليل هو المسرح الطبيعي لارتعاد القلب بالخوف، واهتزاز الأرض من تحت الأقدام:

وحدي في فلوات الليل
مرتعدٌ قلبي بالخوف
أبداً مرتعد بالخوف
أبداً أرضي تهتز تميد تدور بلا محور

والموت ليس ظاهرة تهدد الإنسان فحسب، وإنما تهدد الكائنات أيضاً، وكما يوجد بين بني البشر من يكون الموت امتهاناً له وإعلاناً لفنائه، ومن يكون الموت تكريماً له وإيذاناً بخلوده، فإن الكائنات تبدو كذلك شهيدة في بعض الأحيان، وتبدو مستعصية على الفناء متشبثة بالخلود، وفي مرثية «حمزة» وهو رمز لآلاف الشهداء البسطاء الذين استشهدوا في سبيل الوطن:

كان حمزة واحداً من بلدتي كالآخرين
طيباً يأكل خبزه
بيد الكدح كقومي البسطاء الطيبين

في هذه المرثية تقاوم «الأرض» مصرة على أن لا تموت:

هذه الأرض ستبقى
قلبها المغدور حياً لا يموت

وتقسم الدار لفلسطين على أنها جزء من قرابين خلاصها:

أنا والدار وأولادي قرابين خلاصك
نحن من أجلك نحيا ونموت

أما الغرف التي تنسفها الطغاة البرابرة، فهي غرف الشهيدة:

ساعة وارتفعت ثم هوت
غرف الدار الشهيدة
وانحنى فيها ركام الحجرات

وحتى الكلمات يصيبها الموت أحياناً، وتقع صرعى، جثثاً مشوهة أمام ساحة الخطب والتضحية:

أورقت صمت على شفتي أحزاني
وأطبقت الحروف شفاهها
تتساقط الكلمات صرعى مثلهم
جثثاً مشوهة، ترى ماذا أقول لهم
ومن عيني ومن قلبي تسيل دماؤهم

إن هذا التوسيع الأفقي لخط المواجهة مع الموت، لا يجعله مجرد شبح غامض يهبط في لحظة ليسلب الحياة ويطفئ نورها، وإنما يجعله مرحلة من مراحل الخلود، ربما يكون اجتيازها في بعض الأحيان اكتمالاً:

أقول لقلبي اكتمال هو الموت
لتوزيع عمر رفض امتلاء

وقد يكون الموت ميلاداً جديداً يهب الجموع طاقة، ويعينها على بلوغ الغاية، وفي رثاء فدوى طوقان لجمال عبدالناصر، تتنبأ الريح أن موته ليس إلا ميلاداً:

قالت الريح: سيأتي
موته الميلاد لا بد سيأتي
في يديه الشمس، ذات الشمس
في مقلتيه الوجد، ذات الوجد والعشق المعنّى
من جراح الأرض يأتي
من سنين القحط يأتي
من رماد الموت يأتي

موته الميلاد لا بد سيأتي

ومن أجل هذا فإن الموت لدى الشاعرة يكتسب كثيراً من سمات الحياة، ويدخل في دورة الصيرورة على النحو الذي صورته الشاعرة في قصيدة تحمل هذا العنوان، وتنطلق ما بين شهداء ١٩٦٧ وأطفال الحجارة، فهو شجرة صفصافة كبيرة تمتد وتنشر الأغصان:

والموت كبير يتنامى

صفصافة بالنور أحمر

فتمد تمد تمد تمد

تمد وتنتشر الأغصان

والموت لا يقهر البشر، فمن الحلم الممكن أن تعاد الأشلاء بعد تناثرها، وأن تجمع لتتفتح فيها الحياة من جديد، على النحو الذي جسدته من قبل أسطورة إيزيس وأوزوريس الفرعونية:

لململته شلوا فشلوا

باقة من الزهر أسلمتها إلى الرياح

وقلت يا رياح

هذي شظاياه ابذريها

في السفوح والقنن

وفي السهول في ثنايا الغور

في مسارب النهر

ومن هنا فإن الذي يرفض الموت يستطيع أن يهزم الموت ويبقى خالداً، كما جاء في مرثية كمال زعيتر:

أنت يا من قلت «لا» للموت والتيه

وللوجه الذي عشرين عاماً ظل مسروق الهوية

أنت يا شمسي الفضية

أيها الرافض للموت، هزمت الموت، حين اليوم مت

وإذا كان الموت يتشح أحياناً بمظاهر الخلود، فإنه يستحق أن يعشق، ويمكن أن يكون شهياً، وفي سيرتها الذاتية، تقول فدوى طوقان:

«إن الموت شهي في مكان تبعث الأجساد في تربته زهوراً وزعتراً برياً، وما أجمل بلادي.. كيف يمكن أن أموت على غير أرضها».

وهي تكرر نفس المعنى في شعرها، حيث يضم ديوانها «الليل والفرسان» قصيدة بعنوان «عاشق موته» تختتمها بهذا المقطع:

يا شجر المرجان عرشت غصونه

على جوانب الطريق

أعشق موتي في مواسم الفداء والعطاء

أعشق موتي تحت ظلك المضرج الغريق

• • •

إذا كان هذا التصوير الفني لفلسفة الموت قد أعطاه هذه الأبعاد الرحبة في شعر فدوى طوقان، فإن ذلك يتم غالباً عندما تتمثل الشاعرة هذه الفلسفة، وتعايشها، وتتركها تنبث بطريقة غير مباشرة في شعرها، لكنها تكون أقل جودة وإحكاماً عندما تتعجل الشاعرة، فتصوغ هذه الأفكار وهي ما تزال في مرحلة الحوار العقلي الفلسفي قبل أن تدخل دائرة جذب الشاعرية، فتبدو القصيدة كأنها هيكل عظمي يحمل الفكر، لكنه لا يكتسي بجمال الشعر، ونستطيع أن نضرب مثالاً على ذلك بقصيدة «جسر اللقاء» التي تصدرها الشاعرة بعبارة لأحد الأدباء الغربيين- وذلك يتكرر كثيراً لديها- هذا التصدير يحمل أيضاً تساؤلات حول ضرورة تتويج القصيدة به:

أنا أخت أنا لي قلب الأخت
هل تلقى أخت إخوتها
في ظلمة قبر النسيان
أتوارى أخت إخوتها
في أبشع قبر أقسى موت؟

ومن حسن الحظ أن هذا النمط لا يتكرر كثيراً في الدواوين التي بين أيدينا، وامتداداً للتساؤلات الفلسفية، يبقى بعد ما وراء الطبيعة في مواجهة ظاهرة الموت، ومخاطبة القوى العليا التي تسيطر على الكون، وتملك سر الموت والحياة، ويثير هذا البعد أسئلة أجابت عنها كل العصور بتأملات مختلفة، وفتحت المجال لإبداعات شعرية عالمية، ولا نريد أن ندخل في تفاصيل ما يحس به المتذوق أحياناً من غلبة النزعة التجديفية على بعض قصائد فدوى طوقان، فقصيدة أمام الباب المغلق مثلاً أو مرثاة إلى نمر، ولكننا نقول إن إحساس المرأة المكلومة الثكلى فدطغى على إحساس الشاعرة المتأملة في بعض المواقف، فجاء الحديث أقرب إلى النواح منه إلى الرثاء.

* * *

إن التنوع الهائل لقصائد الرثاء في شعر فدوى طوقان من حيث البواعث، ووسائل التصوير، واستخدام التقنيات المختلفة سرداً أو تجسيداً أو حواراً وما يترتب عليه من ديناميكية الحوار أحياناً، وتحليقه كالطائر المجنح، أو تعثره في بعض الأحايين، وتحركه كالبطة المتأنية، وما يصاحب ذلك كله من ألوان من البنى الشعرية المتنوعة، كل هذا يجعل تجسيد ظاهرة الموت في شعر فدوى طوقان وسيرتها واحدة من الظواهر المهمة في تاريخ الأدب العربي الحديث.■

الهوامش

(١) رحلة جبلية، رحلة صعبة، سيرة ذاتية، فدوى طوقان، دار الشروق للنشر والتوزيع عمان، الأردن، الطبعة الثالثة ١٩٨٨.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، فدوى طوقان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٣.
(٣) رحلة جبلية، ص ١١.
(٤) السابق ص ٣٠.
(٥) رحلة جبلية، رحلة صعبة، ص ٩٣.
(٦) أنظر: رحلة جبلية، رحلة صعبة ص ٥٤.
(٧) المرجع السابق ص ١٢٧.
(٨) السابق، ص ٦٨.
(٩) رحلة جبلية، ص ١٢٧.
(١٠) رحلة جبلية، ص ٢٠٨.

إحسان عباس قارئاً عبدالوهاب البياتي
الصورة .. والصورة الأخرى

ماجد السامرائي*

هناك صورتان للبياتي شاعراً.. عاشتا معاً، وترافقتا.. واطمأن إليهما الشاعر في حياته، بل كان قد جعل منهما معبراً لهذه الحياة التي عاشها بين العام ١٩٢٦ والعام ١٩٩٩:

■ **الصورة الأولى**: هي تلك التي رسمها النقد والنقاد له- وكان الاهتمام به نقدياً قد بدأ مبكراً.

■ **الصورة الثانية**: هي تلك التي رسمها هو لنفسه شاعراً، كما أراد لقرائه أن يروه، وكما أراد هو أن يبدو أمامهم..

(ولكن.. هناك صورة ثالثة قد تتشكل مستقبلاً، هي التي سيرسمها له النقد الذي بدأت كتابته من بعد غيابه، وانسحاب تأثيره المباشر على أحكام بعض نقاده في السابق...)

غير أن السؤال الذي يثار هنا هو: هل من أثر متبادل بين الصورتين، الأولى والثانية، جاء بتأثير إحداهما في الأخرى؟

حين كتب الدكتور إحسان عباس كتابه النقدي عن البياتي الشاعر في أعقاب صدور ديوانه الثاني: «أباريق مهشمة» (١٩٥٤) كان أن وقع ناقدنا في هذا الديوان إلى القصيدة الحديثة كما كانت قد تشكلت، رؤية ومفهوماً، في وعيه النقدي، وهما رؤية ومفهوم يتكثفان في: أن القصيدة جاءت تلبية لحاجات نفسية وفنية فعلية، رامية إلى إحداث التغيير في بنية القصيدة وفي الأساليب التي كانت تتخذهافي التعبير. فإن «كانت نازك الملائكة أجرأ المعاصرين من الشعراء على الخروج بالشعر عن شكله القديم»، فإن للسياب والبياتي ثورتهما على الشكل الشعري.. وهم جميعاً، كانوا «يرمون بالشكل الجديد لا إلى طرافة الشكل وحده- فهذه تجعل عمر الشعر قصيراً- وإنما كانوا، أساساً وجوهراً يلبّون دعوة الحياة المتجددة وحركتها ومداخلها النفسية الدقيقة ومشكلاتها الاجتماعية، ويغيّرون النغمات القديمة ليصبح الشعر كفؤاً بالتعبير عن متطلبات الحياة الجديدة». (إحسان عباس: من الذي سرق النار: ٨٣).

غير أن السؤال الذي يثار هنا، ونحن نتكلم في بدايات القصيدة الجديدة- سؤال يتوجّه إلى «الوعي النقدي» الذي تحدّدت به/ ومن خلال دراسة هذا الديوان بوصفه عملاً شعرياً أراد الشاعر به تحقيق «الجدّة دفعة واحدة». وتعرف الناقد فيه شاعراً «يتمتع بنصيب لا ينكر من الأصالة وقوة الشاعرية..» (من الذي سرق

* ناقد وباحث عراقي، رئيس تحرير مجلة «الأقلام» العراقية

الثار: ٣٩) هذا السؤال هو: هل أن «القصيدة الجديدة» التي حمل هذا الديوان «نموذجها»، في تشكله من خلال تجربة شاعر من شعرائها.. هو الذي كوّنه مفهوم الناقد لها، فدرسها على أساس ذلك؟ أم أنه أقدم على قراءة هذه القصيدة، في دراسته هذه، من خلال «مفاهيم قبلية» عن الشعر، والقصيدة الحديثة- في الأقل في ما تكوّنت فيه في المفهوم الغربي لها[١]؟

تشكلت الصورة البدئية للبياتي الشاعر في نقد الدكتور إحسان عباس في منحنى عام هو: المنحنى الذي رسمته حركة التجديد التي جاءت، في نظر ناقدنا، استجابة لحاجة فنية لدى الشاعر، قبل أي شيء آخر. ومن هنا فالقصيدة الجديدة ليست مقصورة على «الشكل» وحده، فالشكل، في نظره، لا يصنع الشعر... إن ما يصنع الشعر هو «قدرة الشاعر الحقّة» التي تظهر في تمثله، فلسفياً، «لصورة التغيّر في نفسه».

هذا المنحى في التجديد، وفي تعيين طبيعة الجديد سيتمثل/ ويتمثله الناقد، أولاً، من خلال الشاعرة نازك الملائكة التي يجد أن التجديد لديها لم يكن «مقصوراً على الشكل، وإجادتها في مذهبها ليست قائمة على حدود التخلص من التقفية والمساواة بين شطري البيت».. بل يجدها تتعدى هذا النطاق في ما له حدود، ليتشخص التجديد عندها في ما تتمتع به، أو ما وهبته «من قدرة فنية فذة، وإرهاف عجيب، وتعمق لجوانب النفس، واستشعار لخطرات الحلم، وإيمان بحرية الفن وطلاقته..» (من الذي سرق النار: ١٨٦) كما أنه سيجده، من بعد، عند البياتي متمثلاً في «أن الشعر الحر على يد البياتي ورفاقه في العراق لا يصور حاجة نامية في المجتمع فحسب، وإنما يصور أيضاً ضرورة من ضروريات التحول في الوضع الشعري....» (من الذي سرق النار: ٩٤) وإن «ما أراد البياتي أن يحققه ليس هيّناً- أراد الجدة دفعة واحدة في الصورة والموضوع والنغمة....» (نفسه: ١٣٧).

وعلى الرغم من أن هذا «الاهتمام البدئي» نقدياً بالبياتي الشاعر قد جعل من كتاب الدكتور إحسان عباس عنه كتاب تبشير بحركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، وإن هذا الاهتمام بالبياتي شاعراً في ثاني ديوان شعري كان أن مثل «سابقة نقدية» حسبت للشاعر، كما حسبت، في الوقت نفسه، على الناقد.. فإن توالي صدور أعمال شعرية أخرى للشاعر من بعد ذلك، لم يثر شيئاً من الاهتمام النقدي لدى ناقدنا بحيث يتوازى مع ما أبداه تجاه «أباريق مهشمة»- على الرغم من الكثير الذي كتب عن هذه الأعمال، شرقاً وغرباً. وسيصمت ناقدنا عنه حتى العام ١٩٦٦، ليقطع حبل هذا الصمت الذي دام أكثر من عشرة أعوام، بما كتبه عن «الصورة الأخرى في شعر البياتي» (مجلة «الآداب»- العدد الثالث- آذار ١٩٦٦)، الأمر الذي يقف بنا، بداية على حقيقتين:

- الأولى: إن ما كتبه الدكتور إحسان عباس وهو ما جاء في إطار عدد من المجلة خاص بالشعر الحديث- قد أعاده إلى اهتمامه الأول- على الرغم من أنه، في هذه الأثناء، كان منشغلاً بتأليف كتابه عن «بدر شاكر السياب»، مما يدلنا على أن صورة البياتي الشاعر ما تزال صورة طرية، وحاضرة في تمثلات ناقدنا للقصيدة

الجديدة (١).

– والثانية: إن الديوان الذي استأثر بموضوع الكتابة (سفر الفقر والثورة) هو الذي حفز اهتمام الدكتور إحسان النقدي بالبياتي الشاعر مجدداً... الأمر الذي يثير، هنا، سؤالاً على جانب من الأهمية: هل إن الناقد وجد في هذا الديوان ما يلتقي فيه الشاعر مع آمال الناقد التي علقها عليه في «أباريق مهشمة» – خصوصاً وأنه كان قد كتب «سفر الفقر والثورة» في أعقاب تخليه عن «القصيدة السياسية المباشرة» وما عرف بـ«الشعر العقائدي»؟ كما أن تجدد «الاهتمام النقدي» بالبياتي من قبل ناقدنا يثير سؤالاً آخر هو: هل أن الناقد وجد في هذا الديوان «إرهاصات عودة» من قبل الشاعر إلى «قصيدته الأولى» التي تعرف ناقدنا إليه من خلالها، واحتفى به من باب احتفائه بها، وبشر به، شاعراً مجدداً، من خلال ما وجد فيها من تحققات تجديدية (٣)؟

– فما المشترك في رؤية الناقد للشاعر في الدراستين؟

– وما أوجه التطور والاختلاف التي وجدها الناقد متحققة في شعر الشاعر بعد أكثر من عقد من السنين، حياة، وتجربة، وكتابة (٤)؟

يبني الناقد (الدكتور إحسان عباس) نظرته إلى الشعر الحديث على ما تبلور من خلال «التصويريين الغربيين في أعقاب الحرب العالمية الأولى، وهو ما يتفق/ ويلتقي مع ما يعده (أو عده أصحاب هذا الاتجاه): أصولاً كبرى للشعر... وفي مقدمتها:

١– استعمال لغة الحديث في الشعر، واختيار الكلمة ذات الدلالة الدقيقة...

٢– ابتكار نغمات جديدة لتعبر عن حالات جديدة...

٣– خلق صورة– إذ أن الشعر، في منظورهم، «يجب أن ينقل الجزئيات بدقة ولا يتعلق بالعموميات المبهمة». (أنظر: من الذي سرق النار: ٨١).

ثم تطورت هذه «التصويرية»، على أيدي شعرائها وشعراء آخرين، إلى «الرمزية» التي «كانت، في بعض الأصول، تعبر عن حاجة حقيقية إلى التعبير في مقاييس الشعر وتعبيراته». (نفسه: ٨٢) ليجد البياتي، في «أباريق مهشمة»، «يحاول أن يجعل الشعر شيئاً مشابهاً للحديث في ألفاظه ونغمته (....) وهو بعد ذلك، شغوف بالصورة بمعناها العام». (نفسه: ٨٢).

وبالانعطاف إلى سواه من المجددين، من باب التمثيل والمقارنة، يجد ناقدنا أن نازك الملائكة كانت «أجرأ المعاصرين من الشعراء على الخروج بالشعر عن شكله القديم، ولكنها لعمقها في القديم وتشربها روح التعبير القوي لم تستطع أن تكسب الشعر الحر خفة الحديث العادي». بينما «يجد البياتي خطا بالشعر مرحلة أخرى حين جعله نوعاً من الحديث. (نفسه: ٨٢–٨٣)

ويجد الصورة عند البياتي صورة تخرج على «حدودها» عند «التصويريين»... «فلا تقف بذاتها، بل تستمد إيماءاتها من جهات متعددة. والغاية النهائية للصورة، حين تكتمل، هي التي تشيع كل نقطة بالإيحاء»... فهو يتعمد أن يرد إلى اللفظة حياتها، «ويجعلها ستاراً تختفي وراءه معانٍ كامنة»... فإذا ما وجد أن التصوير «شيء مشترك بين البياتي وشعراء المدرسة التصويرية»

فإنه عند النظر إلى ذلك من زاوية أخرى يجد/ ويحدد «الخلاف في الغايات».. في حين يختفي الفرق بينه وبينهم «في نثر أجزاء الصورة». فإذا كان البياتي «يخضع إلى الواقعية في تصويره» فإن «هذه الواقعية أدخلت في شعر البياتي أشياء لم يكن الناس يرونها في الشعر من قبل، لأنهم كانوا يؤمنون بالانتقاء والخضوع للذوق المرهف المتأنق...» مما يجعله يذهب إلى «إن هذا الشعر- الحر- كان خطراً على البياتي نفسه، فقد أنفق فيه طاقته الشعرية، وكيف هذه الطاقة حتى أصبحت محدودة متحيرة. فإذا طلع علينا بقصيدة غير تصويرية لم يبق هو البياتي الذي عرفناه: أصبحت النغمة تقتضيه تعبيراً قوياً عارماً، وفكرة تقوم مقام الصورة، ووحدة من نوع جديد. فإذا الشاعر الذي يريد أن يتقدم موكب التجديد شي عادي، إلا في لمحات قليلة». (من الذي سرق النار: ٨٥، ٨٦، ٨٧، ١٣٩)

وهو، وإن حاول أن يحقق شيئاً من «صور العبث والجهد الضائع التي استمدها من تجربة الحياة اليومية»، فإنه، في هذه الصور تحديداً، لم يكن «شاعر المدينة، وإنما هو، في صورة، ابن القرية»، «ويعيش في صورة القرية».. وقد «سيطرت الروح القروية على ديوانه «أباريق مهشمة» في التشبيه والشخصيات والمناظر والأحداث».. فضلاً عن «تراكم الصور» في قصيدته.. هذا التراكم الذي يراه الناقد «عداً لمظاهر الصورة الخارجية»... «وهي غالباً، أمور تدركها العين ولا قيمة لها في الصورة إلا من حيث ارتباط إيحاءاتها بالمنظر العام». (نفسه: ٩١).

ومن ملاحظاته النقدية الأخرى على قصيدة البياتي في ديوانه هذا:

١ - الإهمال الذي يلحق اللغة والموسيقى في قصائده.. «وسواء أكان يتعمد ذلك إسرافاً في تحكيم طبيعة الحديث في الشعر أو لا يتعمده «فإن الناقد يرى/ ويجد» أنه يستطيع التخلص منه بشيء من العناية». (نفسه: ٩٨).

٢- وكذلك هو «الجو الغريب» في المقارنة والاقتران، إذ غالباً ما تكون قصيدة «ضعيفة الصدى» في نفوس قرائه. ويرجع هذا الجو الغريب- في نظر الناقد- إلى ما يتعمده الشاعر من «اقتباس التعبيرات» من سواه، «فلا يدل على فناء شخصيته في تجربة بعيدة عن حياته وبيئته».. فهو «دخيل».. وهو بخلاف ما يجده متحققاً عنده عن «الشخصية الغريبة» نفسه: ٩٩).

٣- ومن الظواهر التي تلفت انتباه ناقدنا في هذا الديوان «ظاهرة التكرار» التي يرى فيها «ظاهرة (مهمة) في الشعر الحر عند البياتي، حتى تكاد لا تخلو منه قصيدة من هذا اللون». فإذا ما طلب تعليلاً لذلك وجدناه يذهب في تحديد السبب بالقول: «وما ذلك إلا لأنه يصور الاضطراب النفسي ويكمل النغمة الموسيقية ويؤثر في دورة اللحن، ويقرب اللحن من الأغاني الشعبية ذات اللازمة المرددة». إلا أنه، في الوقت نفسه، يلاحظ أن هذا «التكرار» غالباً ما «يجيء لتصوير الفيض المتردد في انطلاقه من داخل النفس أو للضغط وتقوية اللمحات العاطفية في التعبير. ومع أن البياتي مسرف في استغلال التكرار، إلا أنه يساعده كثيراً على السكون في نهاية

للقصيدة» (نفسه: ١٠٠).

٤- يلحق هذا التوجه، وينتظم معه: التشبيه في قصيدة البياتي. فلما «كانت صورة مستمدة من تحت «الواقعية ذات المظاهر البائسة، فإنه يميل إلى «تهجين التشبيه» - ويجد ناقدنا، في هذا، إلى الإغراب في هذه الصور يكسبها جدة وطرافة».. فهي تشبيهات «تدل على أنه يحاول الخلق والابتكار» (نفسه: ص ١٠١).

٥- وأما الصورة في قصيدة البياتي، فهي «إما أن تكون عريضة (...) وهي الصورة التي يحاول أن يجمع فيها وحداتها المتنوعة، وتكون جزئياتها، في الغالب، مكانية «تمتلئ» بالمنظورات والمسموعات، ولكن المنظورات فيها أقوى وأهم. وأما أن تكون الصورة طويلة وهي التي يظهر فيها فرد أو شبح... وتنطلق هواجسه وآلامه في خط واحد مستقيم أو متعرج... فهي كل صورة لديه قافلة من المنظورات المتتابعة، وهذه المنظورات السريعة تشبه أن تكون التقطت من قطار سريع، فلمها عابر، وتآلفها أحياناً مهزوز، ولمعها يتعب النظر - وهذا يعني إسرافاً مفرطاً وإلحاحاً على أن لا تمر صورة دون أن تلتقط» (نفسه: ١٠٢، ١٣٨، ١٣٩).

٦- وفكرة عن العالم، ورؤية للعالم يرى ناقدنا البياتي/ ويحدد واقعاً تحت وقع المؤثرات والمفهومات الوجودية، التي كثيراً ما يقترب من معانيها، وتعبيراتها، وصورها... (نفسه: ١٠٧).

٧- ثم يجد «أن الجوانب التي تشد البياتي إلى ماضيه «الطفولة والأم» أقوى من التي تجره نحو المستقبل (حيث يقوم الغد بأسراره ومفاجآته)، وأن الشخوص التي تصورها قصائده لا تكاد تنظر نحو المستقبل حتى تميل بوجهها عنه واجدة طعم الراحة في الذي كان» (نفسه: ١٠٨).

٨- وهو، في ديوانه هذا، يتحول من الرومانسية - التي كان وثيق الصلة بها في ديوانه الأول «ملائكة وشياطين» (حيث لم تكن الصورة في عديد القصائد فيه سوى «مقتطفات بعضها فوق بعض، من التشاؤم والخوف والضجر وترقب الموت المرعب. وفي هذا اليأس يكفر الشاعر بالناس وربما واجههم بشيء من الاحتقار، لأنه يعيش وحده متقلباً بين يأس وأمل..») - معتقاً «هذه الذاتية المتبلورة لتصبح تعبيراً عن عواطف عدد كبير من الناس، متجهاً «بإنسانيته تتشبث بالقوة نحو الإنسان...» (نفسه: ١٠٨، ١٠٩، ١١٤).

٩- وهنا تبرز «الرموز الأسطورية» عنده - ومنها «بروميثيوس» (سارق النار من الآلهة ليمنحها للبشر) و«سيزيف» (رمز العذاب الوجودي والجهود الإنسانية الضائعة والسعي المخفق)، نجد للبياتي في «الرمز السيزيفي» صورة «أقرب إلى تصوير حال الإنسان في العصر الحاضر، فتكون أحب إليه من بروميثيوس» (فإنما البطل أيضاً معذب ومخفق، يشكو ضياع تضحياته سدى. وقد حجبت هذه الحقيقة عن عيني البياتي الإيمان التام بالإنسان»... يرى ناقدنا في هذا الاتجاه/ التوجه تأثراً من البياتي واضحاً بالبوت في نظرته «إلى الحياة والناس» (نفسه: ١١٣).

١٠- وبإزاء هذا كله/ أو في مواجهته، يجد ناقدنا نفسه «في شك من قدرة البياتي على أن يقهر سيزيف في نفسه قهراً كاملاً...» (نفسه: ١١٥).

١١ - ويلاحظ الناقد، من بين ما يلاحظه، «غوايــة اللون في صور البياتي»... فهو «في أغلب الأحيان قاتم أسود»، معيداً هذه القتامة وهذا السواد إلى طبيعة «موضوعاته القائمة على الفقر والمرض والكراهية والحقد والعدم الرهيب...» إلخ (نفسه: ١٣٦).

بعد هذه الملاحظات التي تتشكل في صور «عيوب القصيدة» لدى البياتي، يستدرك ناقدنا فيذهب في الرأي إلى أن «وراء ذلك كله شاعر يتمتع بنصيب لا ينكر من الأصالة وقوة الشاعرية - ويقترن حاضره في نفوسنا بالأمل في مستقبله الناضج، وفلسفته المكتملة، وجنوحه إلى التروي، واستقلاله التام، ونبذ الساعات الزائفة من تاريخ إبداعه الفني.» (نفسه: ١٣٩).

ومع أن بعض هذا الذي يجيء على قلم الناقد لا يمثل حكماً على واقع قائم، أو متحقق، وإنما هو من قبيل «الأمل بالمأمول» من شاعر يحتفي به ناقده على هذا النحو - وهو ما يزال شاباً.. في مقتبل الشعر.

ولكنه أعقب ذلك بالصمت عن الشاعر، وعن شعره أكثر من عقد من السنوات.

- فهل كانت أعمال الشاعر، الواقعية بين دراسته عن «أباريق مهشمة»، ودراسته الأخرى عن «سفر الفقر والثورة» أعمالاً لم تستجب لأمل الناقد في ما كان يرجو من شاعره من «مستقبل ناضج»؟

- أم أنها مجموعاً، وهي خمسة أعمال شعرية ومسرحية، لم تعبر عن «فلسفة مكتملة» كما كان يريد أن تكون، وكما اشتاق أن يرى من شاعره؟ أم تراه وجده، كما سيجده الشاعر - الناقد كمال خير بك قد أحقق في هذا «النمط الواقعي» الذي تحول إليه صوت الشاعر الشخصي، ليسقط «في نوع من الشعر الصحافي والشعارات المنظومة في أبيات»[٥]؟

- هل وجده «شاعراً مسرفاً في القول» لا يجنح إلى التروي؟ أم كان فيما كتب لا يعبر عن «استقلال تام»، وأنه تمادى مع تلك «الساعات الزائفة» وقد وجدها الناقد قد تطبع تاريخ إبداعه الفني وهو يقرأه في أول ما قرأ له؟

ولكن... وهذا سؤال آخر، يبحث عن جواب آخر: هل وجد في «سفر الفقر والثورة» وهو يتمثل «الصورة الأخرى في شعر البياتي» ما يستجيب لبعض آماله وأمانيه؟

إذا كان الدكتور إحسان عباس قد وجد في «أباريق مهشمة» ذروة شعرية جزيلة «تحددت فيها وقفته» «وقفة الشاعر» الشاهقة في ميدان الشعر الحديث»... فإنه سيجد في «سفر الفقر والثورة»: «الذروة الثانية - إلا أنها ذروة أعلى سناماً في التاريخ الشعري للشاعر.. إذ يجده وقد استطاع أن يحقق السير (على تناسق، أو تفاوت، في الحظ) في اتجاهات ثلاثة معاً:

أ- اتجاه علوي صعودي في معارج الدرجة الفنية..

ب- واتجاه أفقي عامد في البحث عن الرمز الذاتي - الجماعي.

جـ- واتجاه عمقي ذاهب نحو أغوار الفكر المتأمل في طبيعة الموقف الإنساني»[٦]. (نفسه: ١٤٣).

وما بين «الذروتين» يجد الناقد أن الشاعر (البياتي) كان مأخوذاً بالاتجاه الأول، ولكنه، في الوقت نفسه، كان مأخوذاً «بسحر ناظم حكمت»، يؤمن أن (البساطة) قد تكون تعويضاً خير

تعويض عن الأعماق الكبيرة... كما يجد في توجهاته والمفردات التي يستخدمها ما يسوغ اعتماده هذه البساطة «مذهباً شعرياً». (نفسه: ١٤٤).

أما في «سفر الفقر والثورة» فيجده «ينتقل إلى صعيد جديد،... فهو وإن حافظ فيه على روح البساطة هذه، إلا أن تجاربه فيه أتاحت له «أن يرى أعماقاً جديدة». فهو- من خلال ما اعتمد من رموز، استطاع «أن يسيطر على قسط غير قليل من (الغيرية)، وأن يفرق عناصر نفسه مجزأة في نماذجه الكبيرة (مع أنه ما يزال ينسى ذلك فيتدخل أحياناً في توجيه السياق العام)، وبذلك أصبح يستطيع الاختفاء وراء النموذج الكبير، فلا يصدم القارىء بالمواجهة الدائمة، وإنما يهيىء لشعره سبيلاً من التنويع و(يمسرح) الموقف الشعري فيمنحه طاقات جديدة»- هي ما يتمثل أمامه في:

١ – ضياع «معالم البساطة في تضاعيف التركيب والبناء الكبير..»

٢ – تعين الانقسام الرمزي وتحدده «في رمز واحد، يقوم وحده برسم المفارقة بينه وبين ما عداه...»

٣ – «وتمثلت حدة «الهجاء» الهجام الساخط ضرورة من طبيعة الرمز والصورة الكبرى..»

٤ – "وكبرت حقيقة الموت أكبر من ذي قبل وجرت في طريقها معاني المشكلة الإنسانية على نحو أعمق [٦]». (نفسه: ١٤٤، ١٤٥، ١٥٢، ١٥٥).

غير أن ما يلاحظ على قراءتي الدكتور إحسان عباس هاتين لشعر البياتي هو: جمعهما بين الموضوعي والذاتي في القراءة النقدية - إذ نجده في غير موضع منهما يتعاطف مع الشاعر موقفاً ورؤية للعالم فيبرر له مسألة اتخذها هنا، وقضية أثارها هناك. إلا أنه، مع كل ما يبديه من تعاطف، لايلبث أن يحفز موضوعيته ليجد ما يؤاخذه عليه أو يأخذه به: من شطط في الكلام وسذاجة في التعبير وهو، في موضوعيته هذه، إذ يكشف عن عناصر القوة في شعر البياتي، لا يمنعه ذلك من الكشف عن مظاهر الضعف لديه أيضا.. متغلغلا في أعماق النصوص، مستنبطا منها ما هو في أصل الرؤيا الابداعية في النص.. هدفه من ذلك وغايته: أن يجعل قارئه على وعي بما يقرأ، ميسرا له تذوق هذا الذي يقرأ، بحيث يكون أهلاً لتقدير مكانته الفنية، فضلاً عن إشاعة حالة الاستمتاع بالنص.

وإذ كانت أهم خاصة (ذاتية) في نقد الدكتور احسان عباس الشعر هي: التواصل والتفاعل مع ما يقرأ، فإن هذه الخاصية التي طبعت معظم ما كتب من نقد (في الشعر تحديدا) هي العامل الفعال في الجمع عنده بين الموضوعية والذاتية ... مما يجعله أقرب إلى «مفهوم القراءة» في العملية النقدية منه إلى سواه من المفهومات... فهو، في قراءته النقدية هذه، وإن كان يصدر عن «تصور نظري، الا أنه يرى أن النقد أثبت، أنه رغم تشبثه بالموضوعية نظريا يظل، في المستوى التطبيقي، خاضعا لذاتية الناقد، مرتبطا بشخصيته...» (من الذي سرق النار: ٢٨) وهذه «الموضوعية» عنده هي «الرجحان الذي يخفف من غلواء الانطباعية الذاتية في مجالي الاعجاب المطلق والذم المطلق»... وهي

الكشف البصير عن الخصائص المميزة للعمل الأدبي» (نفسه : ٢٤٤).

ونجد الدكتور إحسان - في نقده الذي كتبه حتى ما بعد منتصف الستينات (ودراسـتاه عن البياتي تقعان ضمنه) يجمع بين نزعتين سادتا الشعر والنظر في الشعر (الأوروبي منه بشكل خاص)، بما كان لهما من تجليات واضحة في الموقف النقدي العربي من الشعر .. وهما :

١ - التصويرية : بما هي نزعة في الشعر تمثل / ويتمثل فيها : «استعمال لغة الحديث في الشعر، واختيار الكلمة ذات الدلالة الدقيقة»، «وابتكار نغمات جديدة لتعبر عن حالات جديدة»، «وخلق الصورة» إذ أن الشعر في عرف أصحاب هذا الاتجاه «يجب أن ينقل الجزيئات بدقة، ولا يتعلق بالعموميات المبهمة». (من الذي سرق النار :٨٦)

٢ - والرومانسـية بكل ماحمل الشعر والشعراء منها : من غيبوبة الحلم، ومفارقة الواقع العزيز إلى فردوس متخيَّل (يوتوبي) - وإن بقي طريقه رديف الاحساس بالغربة عن الوجود. على الرغم من أن الشاعر الرومانسي ق استمد من إحساسه هذا أفضل ما كتب ... منسحبا إلى عالم الحلم مرة، والى ذلك «الماضي الجميل» ثانية، متغلغلا، من خلاله، في أعماق رموزه حاملا معانيه على محمل المغايرة والتغاير. فقد وجد الشاعر الحديث في الرومانسية، بما لها من عوالم الاحلام والأوهام م ما يحرر منطقة أحلامه الثانية، ويجعل قواه الروحية قوى طليقة، فالشعر، بهذا المعنى ومن هذا المنطلق - كما كان يراه شاعر مثل الشابي - «ثمرة مباشرة لنشوة مستغرقة في الجمال، وبخاصة جمال الطبيعة، حيث الشعر، عنده، هو : فيض الحياة، أي ايقظ ساحاتها وأحفلها بنوازع الفكر والشعور».

من هذين الاتجاهين الفنيين تشكلت القاعدة النقدية التي أقام عليها الدكتور إحسان عباس الكثير مما كتب من نقد. نجد هذا واضحا في ما كتبه عن نازك الملائكة (بين عامي ١٩٥٢، ١٩٥٣)، وعن البياتي - وخصوصا في كتابه : «عبدالوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث» .. فهو، في نقده هذا، يحلل ويفسر، ويجد في شعرهما، كما وجد من قبل ومن بعد في شعر السياب، مايستجيب لمنهجه في التحليل والتفسير .. حرصا، على الدوام على تأكد ما يستخلصه من قراءاته النقدية هذ من قيم جديدة (أو يرى فيها الجدة) تخص التجديد في الشعر والشعر الجديد، وتطبع هذه النماذج (التي يقرأ) بطابعها المميز .. فضلا عن ارتباط هذه النماذج بمعايير نجده يعمل في قراءاته النقدية، على استخلاصها، وتأكيدها من خلال تمثيلها بوعي رحب وعميق. فهو يعد «قراءة الشعر الحديث كشفا عن طبيعة التفرد في ذلك الوعي» الذي حاول، منذ بداياته الفعلية، الخروج بالانسان من غربة الشعور والإحساس إلى «لغة الوجود» - أو إلى اللغة التي تؤسس لبناء علاقة متينة من التفاعل الحي والحيوي بين الذات» و«الوجود» على أساس انضواء «الرؤية الجمعي» في الفن عموما، وفي القول تحديدا ... حيث يعقد الشاعر كلمته على غاية انسانية عمادها : الانسان صانع مصيره. فالشاعر الحديث، وإن استغرقت فجائع

عصره الكثير من شعره واستوعبت رؤاه الزمانية ورؤيته المكانية ، فإن خصب طاقاته الشعرية وغنى مجاليه الرؤيوية كانت ، لدى غير شاعر ، طاقة متفجرة بموضوعاتها ، مثلما هي متكاملة بناء في «قصيدة جديدة» شكلاً وجوهراً. ■

هوامش

(١) ينبغي أن نأخذ هنا في الاعتبار ثلاث مسائل// الأولى هي : أن الدكتور إحسان عباس قد تعرف إلى هذا النمط الشعري الجديد في قصائد نازك الملائكة سبقت صدور «أباريق مهشمة» ، وكان أن خصها بدراستين : الأولى عن «نازك الملائكة والتجديد» (١٩٥٢) ، والثانية عن «تطور الاتجاه الفني في شعر نازك الملائكة» (١٩٥٣) . كما تعرف أيضاً - وهذه هي المسألة الثانية - إلى شعر السياب ، فكتب عنه في أكثر من مناسبة . وأما المسألة الثالثة ، والمهمة ، فهي : مجيء كتابه عن البياتي بعد إصداره كتابه النقدي الأول «فن الشعر» العام ١٩٥٣ ... الذي نجد فيه موقفاً نقدياً يستجيب لحركات الحداثة في الشعر ويطالب فيه الناقد في نقده ، أن يحول اهتمامه عن السطح الظاهري ويتخطى الأعماق إلى ما وراءها ، فلغة الشعر - كما يراها ويريدها - «لغة رمزية» - ، ومهمة النقد أن يقرأ اللغة الرمزية ...».

(٢) بعد أن أنجزت مسودة هذا المقال التقيت الدكتور إحسان عباس ، في عمان ، أواخر شهر مارس ٢٠٠٠ ... فذكرت له أشارتي هذه في ما كتبت ، فقال لي إنه لم يجد فيها شيئاً مهماً في مستوى شعري - تجديدي.

(٣) في واحد من لقاءاتي الدكتور إحسان عباس ، في عمان ، اذكر أنني سألته ، قبل نحو ثلاثة أعوام ... وقلت : «أعدت مؤخراً قراءة دراستك عن الصورة الأخرى في شعر البياتي فوجدت نفسي أتساءل أمامها : ترى ، هل كتب الدكتور إحسان ما كتبه عن «شيء موجود» فعلاً في هذا الديوان (سفر الفقر والثورة) ، أم أنه كتب عما كان يأمل أن يراه ، ويجده في شعر البياتي من بعد الذي كتبه عن «أباريق مهشمة» ؟ فأجابني : «معك حق (!!!) - وقد استوقفته ، في لقائي المشار إليه في الهامش السابق ، أن أذكرها هنا ، فأذن لي بذلك ، مشكوراً.

(٤) أصدر البياتي «أباريق مهشمة» العام ١٩٥٤ ، وكان له من العمر ثمانية وعشرون عاماً - وهذا الديوان هو نتاج الشاعر الشعري بين تاريخ صدوره وتاريخ صدور ديوانه الأول «ملائكة وشياطين» (١٩٥٠) . أما ديوانه «سفر الفقر والثورة» فكان قد صدر العام ١٩٦٥ ، بعد ديوان : «كلمات لا تموت» (١٩٦٠) - أي أنه نتاج مرحلة عمرية تقع بين الرابعة والثلاثين والتاسعة والثلاثين - وقد أصدر البياتي بين «الأباريق ...» و«السفر ...» خمس مجموعات شعرية ، هي : «المجد للأطفال والزيتون» (١٩٥٦) ، «رسالة إلى ناظم حكمت وقصائد أخرى» (١٩٥٦) ، «أشعار في المنفى» (١٩٥٧) ، «عشرون قصيدة من برلين» (١٩٥٩) ، «كلمات لا تموت» (١٩٦٠) ، مسرحية «محاكمة في نيسابور» (١٩٦٣).

(٥) كمال خير بك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر - المشرق للطباعة والنشر - بيروت ١٩٨٢ - ص ٤٤.

(٦) يتمثل البياتي في مساره الشعري هذا ، فيضعها في ثلاث توجهات (في الأقل في ما يتصل بموقفه هو ، رؤية وواقعا) لعلها تمثل «مراحل شعرية» يمكن تمييزها ... وهي :

١ - التوجه الذي يمثله ديوانه «أباريق مهشمة» - ويتحدد بشخصية «الحواة» و«المتمرد» و«الثوري اللامنتمي».

٢ - التوجه الذي تمثله أعماله التالية للعمل السابق : «المجد للأطفال والزيتون» و«أشعار في المنفى» و«عشرون قصيدة من برلين» و«كلمات لا تموت» - وتتمثل فيها جميعها شخصية «الثوري المنتمي».

٣ - ثم التوجه الذي تمثله أعماله الأخرى ، بدءاً من منتصف الستينات : «النار والكلمات» ، «سفر الفقر والثورة» ، «الذي يأتي ولا يأتي» ، «الموت في الحياة» ، والكثير مما تلاها - وفيها تبرز - كما يقول - شخصية «الثوري في الثورة المستمرة» (انظر : عبدالوهاب البياتي : تجربتي الشعرية ...).

(٧) في مرحلة لاحقة ، حين يقرأ الناقد قصيدة للبياتي كتبها في أعقاب هزيمة حزيران ١٩٦٧ ، سيجد في موقفه (موقف الشاعر) من التراث والتاريخ العربيين موقفاً يتبنى تفسيرهما على هواه ، إلى حد المسخ والتشويه ... ويرى الخطأ في هذا «خطأ ثقافياً» لأن الشاعر فيه «يريد أن يفرض تصوره الخاص به (وهو تصور مشوه) على الماضي والتراث والتاريخ ...» (من الذي سرق النار : ٣٦٨ ، ٣٦٩) في حين يرى البياتي ، في هذا التوجه منه ، أنه يمضي به ، خطوة إلى الأمام حين يحطم مرآة الحاضر باستعمال حجارة قديمة «فهو من أجل أن يريه في تحطيم حاضر أمته يقيه بأبشع صور يتمثلها الماضي ، وكأنما هو لا يبغي إلا الهدم من أجل الهدم وحده ... ولا يكتفي بأن يقتل ، وإنما يمثل ، بعد ذلك في غيظ المحنق بضحيته» (نفسه : ٣٦٩).

(٨) إحسان عباس : من الذي سرق النار «خطرات في النقد والأدب» - جمعها وقدمت لها الدكتورة وداد القاضي - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٠.

طه حسين .. المثقف العالمي

د. مصطفى عبدالغني

«ما أصعب الحديث عن إنسان رحل عنا! ذلك أمر يقرب من الغدر، يستطيع الحي أن يرد عليك إذا أخطأت، يستطيع أن يدافع عن نفسه، أن يشرح لك الأمر إذا كنت تجهله أو إذا كنت قليل العلم به.

وإن احترام من نحب – وقد حال بيننا القبر والصمت الذي لا يزول – ليعني من بين ما يعني أن نمتنع عن الكلام عنه. غير أنني سأتحدث عنه..... ذلك لأن استرجاع بعض الذكريات يعني استمرار وجودي معه لبرهة أخرى قصيرة..!»

(من تكريم طه حسين لصديقه أندريه جيد بعد وفاته)

وها نحن، رغم صعوبة الحديث، نعود إليه بعد أكثر من ربع قرن على رحيله (١٩٧٣)، لاسترجاع وجودنا معه، أو بالأحرى، لإعادة وجوده معنا الآن، فطه حسين، مفكر لا يعد ابن عصره فقط، وإنما هو ابن كل العصور، فهو، بالمعنى الدقيق، مثقف إنساني، عالمي، يستطيع أن يكون بالفعل – أستاذ الأجيال.

وهذا يعني أن حضوره يعني أن نستعيد معه وجودنا نفسه، فرغم أن طه حسين ولد في مغاغة من جنوب مصر في نهاية القرن التاسع عشر، فإن فكره الواعي المتسامح ما زال معنا اليوم في بيته – رامتان – بالقاهرة في نهاية القرن العشرين.

بل فكره المتسامح الواعي ما زال حولنا في العالم كله اليوم.

فرغم أن طه حسين ينتمي إلى جنوب مصر في القرن الماضي، فإنه ما زال يعي عصر الكوكبة والعولمة والنظام العالمي الذي نتحدث عنه كثيراً، ويطرح لنا فيه الصيغة التي يجب أن نعيش فيها دون أن نفقد خصوصيتنا الحضارية.

إن أكثر ما يلفت في طه حسين أنه – بحق – مثقف عالمي لم ينتم إلى مركز التقاليد الشعبية الضيقة وحسب، وإنما جاوزها إلى عدة دوائر أسرعت به إلى الدائرة الأوسع والأشمل والأنضج.

وهو ما نقصده حين نقول أنه كان مثقفاً إنسانياً.

والإنسانية لا تلغي المحلية.

هذا كلام مطروق قديم.

لكن الإنسانية هنا هي التي تستوعب كل

* كاتب مصري بجريدة الأهرام

الدوائر الأخرى، في رحابة ومرونة، فإذا نحن في نهاية الأمر قد جاوزنا- زمنياً- الفكر الفرعوني القديم إلى الفكر اليوناني فالروماني فالغربي الحديث في تياره العريض- وجغرافياً- من مصر، مركز العالم المتحضر قديماً صعوداً من الجنوب إلى الشمال في رمزه الغربي ومجراه العريض اليوم.

نستطيع أن نجد لدى طه حسين كثيراً من مفردات حياته: كطفولته المميزة، ودوره المبكر، وهيمنته المتحضرة في أسرته، وصعوده من الجنوب إلى الشمال الفرنسي وهبوطه مرة أخرى ثم صعود إلى الشمال الأسباني، وتحديه- عبر تاريخ طويل- لمثقفي عصره بدءاً من المنفلوطي وشوقي وسياسيّه مروراً بسعد زغلول وإسماعيل صدقي وعديد من رموز الطغيان فيما بعد، ثم نتمهل عند دعوته إلى التعليم والمنهج والكتابة الموضوعية عن الصحابة ودعوته الاجتماعية المبكرة والواعية و نستطيع قبل هذا كله أن نتحدث عن البيئة الريفية المصرية أو القاهرية- بعد ذلك- التي صاغت وجدان الفتى.. نستطيع أن نتحدث عن هذا كله، ونبرهن منه- بصدق شديد- على أنه كان بالفعل أستاذ الأجيال، غير أن هذا كله يردنا إلى حقيقة تعلو على كل ما عرفناه عن هذا المفكر، هي أن طه حسين مثقفاً صاغ هذا كله، وأضاف إليه بما يمكن أن نطلق عليه أنه أصبح مثقفا عالميا.

وهذا كله خليق ألا يشغلنا عن هذه الحقيقة.

ومراجعة كتابات طه حسين ومواقفه بين ١٩١٩/١٩٧٣ وهي الفترة التي عمل فيها بالكتابة والفكر بعد عودته من البعثة حتى رحيله.. تريدنا أنه، في وعيه الإنساني، مزج البعد البيئي بالبعد الاجتماعي بالتربوي بالأدبي بالديني بالتاريخي بالحضاري، وهو في كل هذا لم يكتف بالتعرف على الفكر الغربي من مصدر واحد، وإنما مارس حدود التعرف والاقتباس من الثقافة الإنسانية التي هي ملك الحضارة الإنسانية كلها وليس الغرب وحده.

إننا عدا القومية والهوية نستطيع أن نلمح ببساطة كيف أن الوعي الإنساني كان أكثر ما يميز هذا المفكر، وهو ما ينتفي معه اتهامه مرة بأنه قطري مصري خالص (تهمة رديئة كالشعوبية) أو أنه عربي بالمعنى القطري فقط (تهمة رديئة أخرى كالشوفونية) أوأنه غربي بحكم ثقافته وعائلته وأصدقائه (تهمة ثانية كالأصولية الضيقة..).

إن طه حسين- وقد كان لي شرف الحصول في فكره على درجة علمية- يجاوز المحليّة إلى العالمية في وعي شديد رغم أن المصادر التي تدرس طه حسين تحسبه في كثير من الأحيان على الأدب الفرنسي أو الغربي أكثر من الأدب المصري والتراث العربي.

وهو ما يرتبط كثيراً بوعيه من أن الثقافة إنسانية أكثر منها محلية.

وهو ما نتمهل عنده أكثر.

(١)

رغم أن طه حسين صاحب فكر عالمي، فإن التأثير الثقافي الغربي كما يؤكد هو لم يكن على مستوى التأثير المصري، إنه يرد على أحد دارسيه، وقد سأله عن تأثير الأدب الفرنسي

عليه، فكتب إليه من «راماتان»، يقول:

«من المؤكد أنه كان للأدب الفرنسي تأثير كبير على دراساتي وخاصة في فترة معينة. وقد يبدو مع ذلك أنه لا ينبغي أن يقال عن هذا التأثير أنه «كبير»).

نقول هذا لا لنقلل من الأثر الغربي كيلا يعتقد البعض أن الأثر الإنساني لديه كان على حساب الأثر العربي.

إن هذا لا يدفعنا لفهم هذا التأثير بشكل مضاد.

وليس معنى أن حظه من الثقافة الفرنسية ليس كبيراً، فإن حظه من الثقافة العربية يفوق مداها، وإنما هو يؤمن أن الثقافة العربية ثقافة محلية تتمتع بخصال كثيرة منها أنها تقوم على الوحدة الوطنية كما تتصل بوجودنا الحاضر كما تتصل بوجودنا الماضي في (ثقافة خاصة) بنا، كما أن بها هذا (الذوق) المصري الخالص، وهذه البيئة المميزة، غير أن هذا لا يمنع من القول أن العلم لا وطن له، بمعنى أن الثقافة العالمية يجب أن تكون ثقافة أساسية لا يختلف حولها هذا المثقف هنا أو هذا المثقف هناك، فالتمثال المصري الراقي يعجب به المصري كما يعجب به صاحب أية جنسية أخرى، كما أن هذا اللون من ألوان الموسيقى ألماني أو فرنسي يصور فاجنر كما يصور ألمانيا ويصور برليوز كما يصور فرنسا، ولكنه لا يكاد يوقع حتى يهز قلوب المثقفين جميعاً ويتصل بأذواقهم، فليست الثقافة- كما يقول في نهاية كتابه «مستقبل الثقافة»- وطنية خالصة ولا إنسانية خالصة، ولكنها وطنية إنسانية معاً، هي في أكثر الأحيان فردية أيضاً، وهو بهذا يؤكد الشخصية المصرية- العربية، وفي الوقت نفسه لا يفصلها عن الثقافة الإنسانية- العربية بأية حال أن هذا يعني في المقام الأول أن لدينا ثقافة وطنية- عربية لا يمكن التقليل منها وإلا نلنا بالسلب من هويتنا، وفي الوقت نفسه، فإن هذه الثقافة الوطنية لا تتعارض- وكيف تتعارض- مع الثقافة العالمية.

ويستطرد طه حسين كثيراً في هذا العنصر، خاصة، حين يتحدث عن اللغة والدين كتأثير مهم في تكوين الثقافة العربيّة في عديد من كتاباته المتوسطة في الثلاثينيات والأربعينيات أو المتأخرة في الخمسينيات والستينيات.

وهو ما يتوقف بنا عند ثقافته التراثية والإسلامية في مواجهة الثقافة العربية.

إن الدوافع النفسيّة لديه تشير إلى استحواذ التوجهات العربية على مساحات شاسعة في فكره رغم تكرارنا لما في وعيه من ثقافة إنسانية شاملة.

ولمزيد من التأكيد على هذا الوعي، وعلى الرد على من يتهم طه حسين بتهمة متهافتة هي (التغريب)، نرصد هذا التطور الارتقائي التاريخي لاهتمامات طه حسين وتكوينه بين عامي ١٩١٥-١٩٦٠، فمن دراسة لأحد الباحثين (صلاح الدين عبدالعظيم) نصل إلى هذه الملاحظات:

- بين ١٩١٥-١٩٢٥ يزيد اهتمام طه حسين بمد الجسور بين الثقافة المحلية والثقافة الأوروبية الغربية، لكن يزيد اهتمامه بالثقافة الغربية بواقع ٧٣٪ مقابل ٢٧٪.

- بين ١٩٢٥-١٩٣٥ تنخفض أكثر نسبة

الاهتمامات بالثقافة الغربية.

– بين ١٩٣٥–١٩٤٥ تثبت اهتماماته إلى حد ما.

– بين ١٩٤٥–١٩٥٥ تزيد اهتماماته العربية.

– بين ١٩٥٥–١٩٦٠ تزيد اهتماماته بالعربية إلى ١٠٠٪.

نريد أن نقول إذن، إن المثقف الإنساني الشامل ارتكز على ثقافته العربية قبل أن يذوب في ثقافة الغير، حتى لو كانت هذه الثقافة هي ثقافة العالم المعاصر وحضارته، فلو لم يكن لنا ماض عريق، نتفهم دواعيه وتطوره، لا نستطيع أن نصل إلى الحاضر، ومن ثم، نرى في مرآته المستقبل وشروط العبور إليه.

وهو ما يتنافى مع كل من يقول أن طه حسين (تغريب) يعرف من الثقافة الغربية أكثر من العربية، وينتمي إلى الشمال أكثر من الجنوب، فهو إذن، إنساني بهذا المعنى.

وبهذا المعنى، يستطيع – إذن – العبور إلى أية ثقافة أخرى.

هذه دائرة – الثقافة العربية – وهو ما نصل معه إلى الظاهرة الأشمل دائرة الثقافة الغربية..

(٢)

إنّ أكثر ما نلاحظه في الدائرة العالمية انها استوعبت بقية الدوائر الأخرى، وراحت ترتبط بكل العناصر المساعدة.

ففي حين تحددت منذ المركز الأول (البيئة) تمددت إلى ما يحيطها إلى الدائرة الأخيرة (الإنسانية).

وقد لاحظ جاك بيرك في رسم بياني إطاراً لهذا التجسيد على هذا النحو:

وهذا الرسم يشير إلى أن نقطة المركز تمثل العادات والتقاليد الأولى، فنحن نعلم أن البيئة المصرية القروية في الريف كانت أظهر المؤثرات التي لم تمثل العوائد الإقليمية الخالصة، بقدر ما مثلت عديداً من السير الشعبية العربية وكثيراً من الخصال والمواقف التي تمثل البيئة العربية في الصعيد، ومن ثم، فقد كانت في حالة اصطدام بالدائرة الأولى العربية– الإسلامية.

وهو ما أحدث هذا التداخل بين المركز الأول ودائرة التأثر العربي الإسلامي حولها، وهي التي يمكن فهمها في ضوء كتابات طه حسين متمثلاً في كل من الأيام و الشعر الجاهلي، وأديب ودعاء الكروان.. وما إلى ذلك.

وحين نصل إلى الدائرة الثالثة نكون قد وصلنا إلى دائرة أشمل وأوسع حيث نلتقي فيها بأعمال من مثل ما وراء النهر والفتنة الكبرى وعلى هامش السيرة ومستقبل الثقافة في مصر.. وما إلى ذلك بما يعني أن الدلالة الرئيسية في هذه المنطقة التي تستحوذ على الدائرة الأخيرة هي التي تصل إلى العالمية أو إلى الخلف تفهم أكثر الجدلية التي تشير إلى هذا الفكر الإنساني في شموله العام، فالحرف A يشير إلى خط الذكرى (الماضي) مع الكتابات والمواقف التي تستقطر التراث بمفاهيمه وقيمه، في حين أن الاتجاه المعاكس لحركة السهم تصل بنا إلى الحرف B فتصعد بنا أكثر إلى خط المستقبل ويمثله مجازاً هنا كتابه الملحوظ • مستقبل الثقافة في مصر) وتكمله عدد مقالات أو كتب لا نعدم

هذا الرمز فيها.

ومع أن الاتجاه في الخط الأول يبدو - في الظاهر أنه يتعارض مع المشروع (ماضي/ مستقبل)، فإن الدلالة الأخيرة تؤكد السياق الأخير من أن المستقبل هو طبيعة المثقف الإنساني، وأن هذا المستقبل إن لم يكن واعياً الماضي، لما استطاع أن يقيم مشروعه على ساقين قويتين.

كما أننا نلاحظ أن الخط الثاني الذي يتجه مع الرمز C يتجه إلى الحديث ويتشوف إليه في إطار إنساني، فإنه يبدو في الظاهر أنه يتعارض مع خط الخيال في الاتجاه المضاد له في الامتداد العكسي مع الرمز D وهو ما يؤكد التوجه العالمي بشكل مباشر في منظومة دالة.

واستطراداً لذلك، فإن جاك بيرك يرصد في الصفحات التالية من كتابه أسلوب طه حسين في استخدام آيات القرآن الكريم، فإلى جانب أن طه حسين يستعيد آيات القرآن الكريم، ويحاول أن يؤكد بها على ما يريد لتحويل مجتمعنا إلى المستقبل، فإنه يتمهل أكثر عند الانتقاء منه.

وهو مع هذا الانتقاء يلاحظ، وهي ملاحظة تفرض نفسها على قارئه، أنه يستخدم آياته وسوره بشكل تلقائي تماماً، بما يعكس الدلالة الخفية التي يريد إيصالها إلى المتلقي، وهي دلالة لا تتعارض فيها البساطة مع الانتقاء المتعمد والذي لا يخلو من ترتيب فكري دال.

إنه يستخدم آيات تتضمن مضموناً اجتماعياً في غالب الأحيان، وهي مضامين يمكن أن نجد لها تأثيراً في المجتمع، فهو يستخدم الآيات التي تدل على القيمة الاجتماعية والتي تدل دلالة أكيدة على عمق (العقلانية) التي يتوسل بها في مجتمع يتطور من الماضي إلى الحاضر ويتوثب في قوة دفع يجب أن يقوم بها المثقف إلى المستقبل، وهو ما يتنافى مع ظاهرة أخرى، إنه في حين يستخدم مثله هذه الآيات الواقعية الدالة، لا يستخدم الآيات الأخرى التي تتضمن مضموناً إلهياً أو غيبياً، إن سورة (يس) على سبيل المثال لا تظهر ولا تكاد تظهر في كتاباته قط، اللهم إلا نادراً، وسورة (الشعراء) التي كان من المتوقع أن تكون أكثر ظهوراً عند مثقف مثل طه حسين من النادر أن نجدها، بل إن سورة مثل سورة (النمل) تغيب تماماً ولا يستدل بها أو عنها بشيء.

ويلاحظ بيرك ملاحظة ترتبط بأسلوب طه حسين في هذا السياق، إن سورة مثل سورة (الرحمن) رغم أنها تحتفظ بإيقاع عذب عجيب أو محبب إلى تكوين طه حسين خاصة الذي يؤثر دائماً الإيقاع الداخلي والخارجي في أسلوبه، يكاد لا يلجأ إليها طه حسين.

وهو عجب يصل إلى أقصاه حين ندرك أن مثل هذا الإيقاع المحبب لكفيف مثل طه حسين لا يوجد في صور أخرى يلجأ إليها مثل سورتي (الكهف) و(العلق).. إلخ.

وهنا يصل جاك بيرك إلى الملاحظة التي تحدث التوازن في كتابات طه حسين المثقف الإنساني، إن أغلبية السور التي تظهر في أعماله هي التي تتناول القضايا العالمية من ذوي الاتجاه الاجتماعي، ولا سيما السور الطويلة إلى المدنية، فهذه السور الدالة تتضمن لديه تصوراً واضحاً لمجتمع لا بد أن يكون لديه إرادة للتكوين

الحديث، الذي هو أقرب الأشياء إلى فهم المستقبل، إن السور المستخدمة تهتم- أساساً- بالأخلاقيات والتنظيم الاجتماعي الواعي.

إنه في حين يلجأ للسور التي تنحو منحى مستقبلياً من وجهة نظر اجتماعي يكون أقل استخداماً لهذه السور التي تتحدث عن القضايا الغيبية، أو التي ترتبط بالقضايا الإلهية الإيمانية.

ليس معنى هذا أنه يبتعد عن قضايا العقيدة و يقلل من وجهها، وإنما يبتعد عن القضايا الإشكالية، بقدر ما يقترب من هذه القضايا التي تلقى في طاحونة العمل لبناء مجتمع حديث، يتنبه لهذا الكون الذي تدور فيه آلة ضخمة تتحكم في حركته الكلية.

إن طه حسين لا يتحدث كثيراً عن يوم القيامة أو القصص التي يكون لها معنى حقيقياً، وإنما لا يهملها.

وفي الوقت نفسه يولي اهتماماً كبيراً للقضايا التي تتحدث عن الواقع، فترى في مرآته صور المستقبل، فمن فهم الواقع بتكويناته، وتطوراته، يمكن أن يتفهم آلية الكون، في هذا الزمن الغربي الذي نحيا فيه.

في هذا الإطار نستطيع أن نقترب أكثر من القضايا الكثيرة التي تمثل الفهم الإنساني لعديد من المواقف التي عاش فيها طه حسين وحاول أن يمنحها جهده العالمي الأشمل، وسوف نكتفي الآن بالإشارة إلى بعض هذه القضايا مرجئين التمهل عندها- أكثر- إلى موضوع آخر، من هذه القضايا:

(أ) عناصر القومية

(ب) مستقبل الثقافة

(جـ) الوعي التاريخي

(د) التعليم

(هـ) مهمة المثقف

بل إن ملامح الفكر المستقبلي في كتابات طه حسين تحتاج إلى جهد آخر، خاصة أنه قال في نهاية حياته أنه يتمنى أن يعيد كتابة أعماله من جديد، وإن كان خص كتابه الهام (مستقبل الثقافة في مصر)، بما يعني أن الوعي للفكر الإنساني عنده على جدته تتسع دائرته كل يوم، لكنها لم تكتمل بعد.■

مراجع مختارة :

- طه حسين، مستقبل الثقافة في مصر، دار المعارف، مصر ١٩٣٨
- صلاح الدين عبدالحليم، الدوافع النفسية للإبداع الأدبي، طه حسين، رسالة ماجستير مخطوطة بآداب عين شمس ١٩٨٤
- مصطفى عبدالغني، المفكر والأمير، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧
- عبدالرشيد الصادق، طه حسين من الشاطئ الآخر، جمع وترجمة وتعليق، دار الهلال، طبعة جديدة ١٩٩٧

BERQUE: JAQUES: TAHA HUSSEIN – AUDELA DU NIL, GALLI,. ,ARDPARIS, 1977

نظريات ما بعد البنيوية

حسن رشيد*

إذا كانت البنيوية قد تأسست مثل غيرها من النظريات اللاحقة على مبدأ أو نظرية عالم اللغة السويسري دي سوسير، المتمثل في أن اللغة، من حيث هي نظام أو نسق علامات، يجب أن تدرس ضمن مستوى زماني واحد. واعتبار المظهر التاريخي للغة، أيًا كانت طريقة تطوره وتغيره مع الزمان، ذا أهمية ثانوية. ففي التفكير البنيوي المتأخر، تغدو الصفة الزمنية مرة أخرى أساسية. بل ويرى بعض المعلقين أن (ما بعد البنيوية) كانت بمثابة تطوير لجوانب متضمنة من البنيوية نفسها. وإن ما بعد البنيوية، ليست سوى ثمرة لهذه الجوانب. ولكن هذا الرأي لا يمكن الأخذ به، خاصة وأن نزعة البنيوية في السيطرة على عالم العلامات التي يصنعها الإنسان. وما بعد البنيوية تسخر من هذه النزعة. ومعظم الدراسات التي ظهرت تؤكد أن الدور المتميز في النظرية الأدبية، للبنيوية المتأخرة للفيلسوف الفرنسي «جاك دريدا» بالإضافة إلى دور المحلل النفسي «جاك لاكان» والمنظرين «ميشيل فوكو» هؤلاء مع غيرهم قد ساهموا بشكل واضح ومؤثر في نشأة ما بعد البنيوية.

لقد اكتشف فكر ما بعد البنيوية الطبيعية التي هي في أساسها غير ثابتة للدلالة، فالعلاقة ليست وحدة ثابتة ذات جانبين كأنها- لاصق- يلصق، طبقتين متحركتين، لقد أدرك سوسير من قبل، أن الدال والمدلول نسقان منفصلان. ولكن عجز عن أن يدرك إلى أي حد يمكن أن تصبح وحدات المعنى غير ثابتة عندما يتلاقى هذان النسقان.

وبعد أن أثبت أن اللغة نسق كلي مستقل عن الواقع المادي، حاول أن يبقي على الإحساس بتلاحم العلامة. وقسم العلامة إلى قسمين: (دال ومدلول) ومع أن الدراسات اللغوية قد منحت سوسير فضل الريادة في هذا المجال. إلا أن المنظرين والفلاسفة الذين خرجوا من تحت عباءة سوسير، سرعان ما أخذوا منحنى آخر. ولعل أبرزهم كوكبة من المنظرين تبدأ بأولهم وأعني رولان بارت:

(١) رولان بارت :-

يعتبر أكثر المنظرين جرأة على جذب الأشياء. لقد حدد الأدب بوصفه «رسالة عن دلالة الأشياء وليس عن معناها» وكان يقصد بالدلالة، تلك العملية التي تنتج المعنى بوجه

* ناقد وقاص عراقي

عام، وليس هذا المعنى أو ذاك. وهذا تحديد يردد صدى تعريف جاكوبسون الذي حدد (الشعري) بوصفه تركيزاً على الرسالة. لأن أسوأ خطيئة يمكن أن يقترفها الكاتب من وجهة نظر «بارت» هي ادعاء أن اللغة وسيط طبيعي شفاف. يستطيع القارىء من خلاله إدراك حقيقة أو واقع صلب متحد.

أما الكاتب المبدع، فيعي أن كل كتاباته إنما هي عمل مصنوع. وهذا قد تخلى «بارت» في هذه المرحلة. ونعني مرحلة ما بعد البنيوية عن ما كان ينادي به في مرحلته البنيوية.

وأفضل ما يمثل المرحلة الجديدة- مرحلة ما بعد البنيوية لديه، هو مقاله عن «موت المؤلف» حيث رفض النظرة التقليدية التي ترى في المؤلف أصل النص ومصدر معناه، والسلطة الوحيدة لتفسيره. إن هذا الرأي تأكيد للمعتقد المألوف للنقد الجديد، حول استقلال العمل الأدبي، أو اكتفاءه بنفسه عن مهاده التاريخي وعن حياة صاحبه، فلقد آمن النقاد الجدد، أن وحدة النص لا تكمن في مقصد المؤلف. بل في بنية النص. ولكن لهذه الوحدة المكتفية بنفسها صلات خفية بمؤلفها. إلا أن فكرة بارت عن المؤلف فهي فكرة جزرية تماماً في رفضها لمثل هذه الأفكار الإنسانية التي ينطوي عليها النقد الجديد. إن المؤلف عنده يتحول إلى مجرد ساحة تلتقي وتعيد الالتقاء فيها اللغة التي هي مخزون لا نهائي، من حالات التكرار للأصداء والاقتباسات والإشارات وللقارىء الحق في أن يدخل النص في أي اتجاه يشاء ويؤكد على هذا من خلال كتابه (لذة النص) حيث يبدأ بالتميز بين معنيين للذة.

- اللذة بالمعنى العام، والمتعة، واللذة بالمعنى الخاص.

- فداخل اللذة بمعناها العام توجد المتعة. ويوجد شكلها الخفيف وهو اللذة بمعناها الخاص اللذة العامة للنص، هي كل ما يتجاوز المعنى المفرد الشفاف. كما وضّح بارت في كتابه S/Z في مرحلة ما بعد البنيوية. قد أكد إلى عقم مطامح البنيويين من دارسي القصة الذين يحاولون حصر كل قصص العالم في بنية واحدة. لأنه كما يرى أن محاولة الكشف من هذه البنية الوحدة (إنما هي محاولة عقيمة. لأن كل نص ينطوي على اختلاف) (١) هذا الاختلاف ليس من قبيل التفرد. وإنما نتيجة الخاصية النصية نفسها فكل نص يرجعنا بطريقة مختلفة إلى بحر لا نهائي. هو المكتوب من قبل.

(٢) جاك لاكان :-

طرحت كتابات (لاكان) في التحليل النفسي نظرية جديدة عن الذات. وبعد أن كان النقاد الماركسيون والشكليون والبنيويون يرفضون النقد الذاتي، بوصفه نقداً رومانسياً رجعياً. قدم (لاكان) تحليلاً مادياً عن (الذات المتكلمة) فإن «أنا وهو وهي» وغيرها مجرد مواضع للذات تعلنها اللغة. فعندما أتكلم (أنا) فإني أشير إلى نفسي بوصفي (أنا) وإلى الشخص الذي أخاطبه بوصفه (أنت) ولكن عندما تجيب (أنت) فإن الوضع ينقلب فيصبح أنا (أنت) و..وأنت (أنا) ومن ثم فإن الذات التي تستخدم لفظ (أنا) ليست هي نفسها هو الـ(أنا).

والواقع أن تمييز (لاكان) بين الخيالي والرمزي وهما مصطلحان يستخدمهما (جاك لاكان) في تأكيد نظريته الأساسية عن مرحلة المرآة. فالخيالي عنده- حالة لا تنطوي على تمييز واضح بين الذات والموضوع، ولا توجد فيها أنا مركزية تفصل الموضوع عن الذات. ولكن لا الخيالي ولا الرمزي يمكنها إدراك الواقع إدراكاً كاملاً. إذاً يظل هذا الواقع في مكان ما بالخارج بعيداً عن مطالهما.

من هنا يعيد (لاكان) صياغة نظريات (فرويد) بلغة (دي سوسير) فيوحد بين عمليات اللاشعور والدال المتقلب. كما أنه يعيد تفسير النظرية الفرويدية للأحلام بوصفها نظرية نصية. فاللاشعور يخفي المعنى، في صور رمزية تحتاج إلى حل شفرتها .وصور الأحلام تخضع إلى عملية تكثيف، وعملية إحلال. ويطلق (لاكان) على العملية الأولى مصطلح (الاستعارة) بينما يطلق على الثانية مصطلح الكناية. إن (لاكان) يرى أن العمل الكامن والملغز للحلم يتبع قوانين الدال وفي الوقت نفسه ينظر إلى آليات الدفاع عند فرويد بوصفها مجازات.

ولقد شجعت النزعة الفرويدية، النقد الحديث، على التخلي عن الإيمان، بقدرة اللغة على الاشارة إلى الأشياء والتعبير عن الأفكار أو المشاعر ،فكثيراً ما يكون أدب الحداثة مشابهاً للأحلام في تجنبه القول بوجود مركز مسيطر تحتله عملية القص. وفي تلاعبه الحر بالمعنى»[٢].

(٣) جاك دريدا :

يرى معظم المهتمين بالنقد الأدبي، أن البحث الذي قدمه (دريدا) تحت عنوان (البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية) في جامعة جون هوبنكنز عام ١٩٦٦ . شكل حركة نقدية جديدة في أميركا فقد ذهب (دريدا) إلى فكرة أن (البنية) كانت تفترض دائماً (مركزاً) من نوع ما، للمعنى، حتى في البنيوية. هذا المركز يحكم البنية، ولكنه هو نفسه ليس موضوعاً للتحليل البنيوي ويرى (دريدا) إلى أن البشر يرغبون في مركز لأن المركز يضمن لهم الوجود من حيث هو حضور.

ويقول دريدا :«في حياتنا العقلية والمادية على أنها مرتكزة حول (أنا) وهذه الأنا هي مبدأ الوجود التي تقوم عليه بنية كل كما يدور في فضائها»[٣] ويرى دريدا أن التفضيل للكلام على الكتابة، أو نزعة مركزية الصوت، هو سمة أصلية مميزة لمركزية الكلمة. وإن نزعة مركزية الصوت تنظر إلى الكتابة على أنها شكل غير صاف من الكلام. فالكلام أقرب إلى الفكر الخالص، ومن ثم فإن دريدا يعزو إلى الكلام أنه عندما نستمع إليه حضوراً يكون مفتقداً في الكتابة وضرب مثلاً إلى كلام الممثل أو الخطيب السياسي. على أنه كلام يمتلك الحضورويجسد روح المتكلم. أما الكتابة فتبدو أقل صفاء من الكلام. وتبرز نفسها الخاص في علامات مادية ذات استمرار نسبي. والكتابة قابلة للتكرار وهذا يشجع على التفسير وإعادة التفسير هذا الازدواج بين الكتابة والكلام، مثال على ما يسميه (دريدا) التراتب القهري فللكلام مرتبة الحضور الكامل، في مقابل المرتبة الثانية التي تحتلها الكتابة التي تهدد ماديتها، بتعكر نقاء الكلام.

ومن هنا يحدد (دريدا) أن إدراك أن كلاً من الكتابة والكلام يشتركان في ملامح كتابية فهما معاً عمليتان دالتان تفتقران إلى الحضور. ويكتمل نقض هذا الترادف عندما يضيف أن الكلام نوع من أنواع الكتابة. هذا النقض هو المرحلة الأولى من التفكيك عند (دريدا) ويحدد دريدا في نظريته أو في منهجه أو في بحثه خصائص الكتابة بثلاث نقاط (الإشارة – الحدث – السياق) ويوضح الأمر.

أولاً: إن العلامة المكتوبة هي إشارة يمكن تكرارها، وليس فقط في غياب الذات التي انتجتها في سياق بعينه. بل أيضاً في غياب مخاطب محدد، توجه إليه هذه الإشارة.

ثانياً: إن العلامة المكتوبة يمكن أن تخرج عن إطارها، سياقها الفعلي وتقرأ في سياق مختلف بغض النظر عما قصد إليها كاتبها.

ثالثاً: إن العلامة المكتوبة تقبل الأبعاد. فهي تنفصل عن غيرها من العلامات في سلسلة بعينها، وهي تنفصل عن الإشارة الحاضرة.

كان هذا البحث الذي قدمه (دريدا) في أميركا حول البنية والعلامة. أثره في الأوساط الفكرية في أميركا. حيث انجذب إليها النقاد الأميركيون، خاصة وأنهم قد حاولوا التخلص من النزعة الشكلية للنقاد الجدد. وأدى هذا إلى ازدهار كل من (نقد الأسطورة عند نورثرب فراي – والماركسية الهيجيلية عند لوكاش – والبنيوية الفرنسية) وكان أثره الأهم في النقاد الرومانسيين هناك.

(٤) ميشيل فوكو :

لا يختلف ميشيل فوكو عن غيره من مفكري ما بعد البنيوية، في النظر إلى مصطلح الخطاب، من حيث كونه، الطريقة التي تتشكل بها الجمل مكونة نظاماً متتابعاً تسهم به في نسق كلي متغاير ومتحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتألف الجمل في خطاب بعينه، لتشكل نصاً مفرداً. أو تتألف النصوص في نظام متتابع لتشكل خطاباً أوسع، ينطوي على أكثر من نص مفرد. وقد يوصف الخطاب بأنه مجموعة دالة من أشكال الأداء اللفظي، تنتجها مجموعة من العلامات. أو يوصف بأنه مساق أو نظام من العلامات المعينة التي تستخدم لتحقيق أغراض معينة. ولقد كان لتعميق مفهوم الخطاب نقطة التحول عن البنيوية. ومن هذا تتخذ الخطاب معنى متميزاً في كتابات (فوكو) فيغدو مجموعة من المنطوقات التي تنتهي إلى تشكل واحد. يتكرر على نحو دال في التاريخ بل على نحو يغدو معه الخطاب جزءاً من التاريخ. جزء بمثابة وحدة انقطاع في التاريخ نفسه. من هنا فإن مصطلح الخطاب عن (فوكو) يوصف بأنه نشاط إنساني مركزي. ولكنه ليس عاماً، أو مجموعة من الدلالة فهو يهتم بالبعد التاريخي في التغير الخطابي. وهذا عائد لأن ما يمكن قوله، يتغير من حقبة إلى أخرى.

ولقد وجد (فوكو) في عمله المبكر عن الجنون. أنه من الصعب، إيجاد أمثلة لخطاب الجنون. فلقد وجد (فوكو) أن الثقافة الأوروبية قد اعتبرت الجنون انحرافاً. فأقصت المريض في

مجتمعها، ورفضت بالتالي على ذاتها في تلك الصورة المرضية. ولكن في رأي (فوكو). أن الجنون ليس كياناً مستقلاً. بل علاقة موجودة في صميم الواقع الاجتماعي. وليس العقل والجنون واقعتين مستقلتين. بل هما منطقتان حددهما المجتمع نفسه. من هنا فهو يقول «إن الجنون منقوش في قلب الموجود البشري، قبل كل تفرقة بين العقل والعتة» [٤].

وبهذا قبل تسجيل تاريخ الجنون في الثقافة الغربية. يعني وضع تاريخ بنيوي للأفكار والأنظمة والإجراءات القانونية والبوليسية والمفاهيم العلمية المتصلة بهذه الظاهرة.

ولقد سعى (فوكو) إلى دراسة لغة، وأرشيف كل عصر، مثل عالم الآثار ليكشف عن بنيته الكامنة، وراء مفاهيمه ومعارفه. لأن تطور الطب أيضاً. بتحول (اللغة) من– ماذا عندك؟ إلى «أين تشعر بالألم» [٥] ولأن أشكالاً متباينة من المعرفة قد حصدها الإنسان عبر تاريخه عن الجنس والجريمة والعلاج النفسي والدواء. ولأن هذه المعرفة قد ظهرت ثم حلت أشكالاً أخرى محلها، من هنا فإنه يركز على التحولات الأساسية التي حدثت فيما بين الحقب.

ولكنه لا يقدم تصميمات بشأن التقسيم إلى حقب. بل يتتبع السلاسل المتداخلة في المجالات غير المتصلة. فالتاريخ هو هذا الامتداد المتقطع من الممارسات الخطابية. وكل ممارسة هي مجموعة من القواعد والإجراءات التي تحكم الكتابة، والفكر في مجال بعينه. هذه القواعد تسود عن طريق الاستبعاد والتنظيم. و تشكل المجالات مجتمعة، أرشيف الثقافة أو لا وعيها الموجب.

فالعلوم الإنسانية من وجهة نظر (فوكو) ليس علوماً، بل ضرباً من المعرفة، تولد بفضل إنشاء الثقافة الأوروبية في القرن التاسع عشر– لموجود أطلقت عليها اسم (الإنسان) إن الإنسان الذي توزعت معرفته علوم الأحياء والفيزياء وعلم النفس والاجتماع قد فقد هويته، بحيث صار في وسعنا اليوم «أن نعلن موت الإنسان» [٦] الذي هو تجريدات في حقول من العلم والمعرفة. أما الإنسان العيني فقد ولى إلى غير رجعة.

والحقيقة. أن النظريات أو المناهج النقدية– فيما بعد البنيوية– أكثر من أن تعد أو تحصى ومع أن معظم هذه الدراسات والمقالات والنظريات والمناهج قد خرجت من تحت الدراسات اللسانية وأن دور دي سوسير والشكلانيين وحلقتي براغ وجنيف. ونشاطات ونظريات ليفي شتراوس وغيره. كانت اللبنات الأساسية، وإذا كان رولان بارت وجان لاكان– جاك دريدا– ميشيل فوكو وغيرهم قد أحدثوا انقلاباً في المفاهيم البنيوية. إلا أن هناك بعض المدارس النقدية قد أطلت برأسها من خلال جهود هؤلاء وغيرهم. ولعل أبرز هذه المدارس النقدية. ما نطلق عليه الأسلوبية. ولا بد من المرور ولو بشكل سريع على خلاصة ما طرحته، هذه المدرسة.

(٥) الأسلوبية:

يقول الدكتور أحمد محمد المعتوق «مصطلح الأسلوب من المصطلحات البلاغية التي ارتبطت بالأدب كما ارتبطت بالعديد من الموضوعات

اللغوية في الدراسات الحديثة.

وقد تعددت تعريفات هذا المصطلح واختلفت الآراء في تحديد مفهومه حتى أصبح معناه نتيجة لذلك هلامياً غامضاً [٧] هل الأسلوب كلمة مطاطة إذاً؟ وهل تحمل الكثير من المعاني والدلالات؟ الواقع أن هذه الكلمة تحمل العديد من الصياغات اللفظية والتعبير اللغوي.. بل إننا لا نذهب بعيداً إذا قلنا أن استخدامات هذه الكلمة تعطي انطباعاً خاصاً لأسلوب كاتب محدد أو متحدث ما. ذلك بأننا نقول.. فلان أسلوبه متميز.. وفلان سلس العبارة. ويكون شخص آخر ذات أساليب متعددة في فن الكتابة أو التعبير. ولكن هل الأسلوب فقط مرتبط بالأدب؟ خاصة وأن الدراسات الحديثة قد طرحت هذا الموضوع على بساط البحث فنجد الدراسات التي تتحدث عن أسلوب الكاتب، والأسلوب والشخصية وأنواع الأساليب ولكن مع هذا فإن فكرة ربط الأسلوب بالصياغة اللفظية كانت هاجس النقاد العرب القدامى والمحدثين على حد سواء كما كان أن العديد من النقاد الغربيين قد وجدوا أن الأسلوب يتمثل في طريقة اختيار الكلمات والعبارات المناسبة لأداء المعاني. وارتبط هذا الأمر بخاصة (بالشعر) ولكن فيما بعد قد تطور مفهوم الأسلوب في الأدب الأوروبي، واتسع مدلوله لأكثر من اللفظ والمعنى حلت مع هذا المفاهيم محل جدل ونقاش. فقد اهتم البعض بالعلاقة بين النص وشخصية منشئه لعكاس سمات وعناصر هذه الشخصية وتأثيراتها على استخدام اللغة أثناء عملية الإبداع الفني أو الإنتاج الفكري. وأكد فريق آخر على أهمية العلاقة بين النص أو الكلام عامة وبين سامعه أو قارئه. وهكذا نجد أن الموضوع قد اتخذ العديد من الاتجاهات. فقد كان الاعتقاد السائد مثلاً لدى بعض نقاد الأدب بأن الأسلوبية علم يحظى بالاستقلالية. بل ذهب البعض إلى تأكيد أن الأسلوبية تنفصل كلياً عن الدراسات اللسانية. لماذا؟ لأن هذا تعنى أساساً بالجملة. والأسلوبية تعنى بالإنتاج الكلي للكلام وأن اللسانيات تعنى بالتنظير إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة. وأن الأسلوب يتجه إلى الحدث فعلاً. وأن اللسانيات تعنى باللغة، من حيث هي مدرك، تمثله قوانينها. وأن الأسلوبية تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداء مباشر. ولكن اللسانيات تطورت، وشملت العلوم الاجتماعية، الفلسفة، علم النفس، الانثروبولوجيا، الأدب. واستخدمت منطق الرياضيات في مناهجها. وبهذا التحمت الدراسات الأسلوبية عن طريقها بالأدب. وصارت بها أداة هامة من أدوات النقد وتحليل النصوص. ودراسة الخطاب وتصنيفه وتداخلت بما أمدتها به النظرية العامة للسانيات منهجاً وميداناً. ومع هذا فقد ارتبطت الأسلوبية باللسانيات. بل وأصبحت فرعاً آخر مثل علم الدلالة، وعلم الإشارة، وعلم الأصوات. وهذا ما أكده «ميشيل ارتيفه» حيث يقول أن الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاه من اللسانيات [٨] ويؤكد على هذا الرأي أحد كبار الأسلوبيين. ألا وهو (دولاس) بالقول «إن الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني» [٩] من هنا فإن أصدق تعريف للسانيات.

إنها هي العلم الذي يدرس مجموع القوانين

المكونة للظاهرة اللغوية والمولدة لها. والأسلوبية من ثم علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، ولكنها أيضاً علم يدرس الخطاب موزعاً على مبدأ هوية الأجناس. ولذا كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات، متنوع الأهداف والاتجاهات.

وما دامت اللغة ليست حكراً على ميدان تعبيري واحد. ولكن ما يميز الأسلوبية أنه علم يرقى بموضوعه ويحيله إلى درس علمي. من هنا تعددت مدارسه ومذاهبه. حقيقة أن الأسلوبية هي صلة اللسانيات بالأدب ونقده. وبها ننتقل من دراسة الجملة- لغة- إلى دراسة- اللغة- نصاً، فخطاباً، فأجناساً.

ولذا فإن الأسلوبية «جسر اللسانيات إلى تاريخ الأدب» [١٠] وكما أفرزت الشكليين منظريها.. والبنيوية والمعبرين والمدافعين عنها. فإن ما بعد البنيوية قدمت فلاسفتها.. وأخيراً.. فإن للأسلوبية رائدها ومعلمها.

(٦) شارل بالي :-

لا نريد أن نغوص في مجاهل التاريخ.. ونطرح أسماء من اهتموا بدراسة الأسلوب والأسلوبية على حد سواء. منذ أرسطو، مروراً بالشكليين، ورثة الثقافة الإغريقية مثل الكسندر بوب، وريتشارد هيرد وأناتول فرانس. كما أننا لا نريد أن نزج بأسماء الفلاسفة والأدباء العرب في هذا المضمار مثل الباقلاني والجاحظ وفخر الدين الرازي والقيرواني وغيرهم لأن ما يهمنا هنا الإيجاز والاختصار قدر المستطاع. من هنا فإننا نقول: إن معظم المراجع المترجمة تطرح اسم (شارل بالي) كمؤسس لعلم الأسلوبية في العصر الحديث. وكل الدراسات التي جاءت بعده، قد أخذت عنه، أو استفادت منه. سواء من خلال المنهج أو الموضوع. وأهمية بالي، أنه وللمرة الأولى في تاريخ الثقافة الغربية، نقل درس الأسلوب من الدرس البلاغي- بتأثير اللسانيات عليه، منهجاً وتفكيراً إلى ميدان مستقل، وصار يعرف بميدان الدرس الأسلوبي، أو الأسلوبية. وموضوع الدرس الأسلوبي بالنسبة لبالي يحدده أمران:-

١- يتكلم فيه عن علاقة اللغة بالتفكير.

٢- يضع بالي الأسلوبية خارج دائرة الدرس اللساني للنص الأدبي.

ويحدد الأمر، إن موضوع الأسلوبيات يكمن في التعبير المنطوق، وليس في حدث التفكير. وإن ما تلاحظه الأسلوبية يتجلى في البحث عن معنى العبارة وعن سماتها الوجدانية، وعن مكانتها ضمن النسق التعبيري، وفي الطرق التي تعطي لهذه العبارة صورتها.

ويذهب شارل بالي من التعددية إلى الوحدة، ضمن الشرط الاجتماعي للتحليل الأسلوبي. فيجعل من اللغة اليومية الشفهية المباشرة موضوع الأسلوبية الوحيد. فيحدد بهذا ميدانها ويعزل عنه لغة الأدب. ولذا كان يقول عن الأدب أنه «يصنع من اللغة استعمالاً إرادياً وواعياً، وأنه يستعمل اللغة استعمالاً جمالياً مقصوداً. إنه يريد أن يصنع الجمال بالكلمات. مثل الرسام بالألوان، والموسيقي بالأصوات.

ولعل من أهم هذه الوظائف، هي تلك التي تجعل التركيز على الرسالة، لصالح الرسالة

الخاصة. وفيها يتحدد النص من كل رقابة، وبها يصبح ذات نفسه، بغض النظر عن كونه لغة يومية أو غير ذلك. والنظر إلى النص بهذا المعنى- أي من خلال أدائه الإيصالي- يحيل النص إلى نظام إشاري، يقوم على متغيرات شكلية عديدة، تحددها متغيرات وظيفية لا حصر لها. لذا فإن اللسانيات في درسها له- لا تميز بين الشكل والمضمون، وإنما تجعل المضمون موضوعاً له شكل، تقوله لغته، ويرده نظام الخطاب إلى جنسه الأدبي.

الخلاصة :-

والخلاصة وباختصار شديد، إن هناك الكثير من التيارات النقدية والنظريات والمناهج وحتى المدارس كما يطلقه البعض على بعض الظواهر النقدية. هذه التيارات التي ظهرت واتخذت منحنى آخر. وبعد تلاشي تأثير البنيوية- وكان لهذه التيارات المختلفة المؤيدون والمريدون والمدافعون وأيضاً الخصوم. ولكن ما دور الناقد العربي في خضم هذه التيارات؟ وما مدى علاقته بكل التيارات النقدية الحديثة؟ هل يرتبط بعلاقة وثيقة أم هشة؟ هل هناك تجاوب وفهم لأبعاد- اللعبة النقدية الحديثة- إذا جاز لنا التعبير- هل الناقد والباحث والمفكر والمتابع والمهتم بالأدب والنقد على علاقة وطيدة بكل ما هو جديد. أم هو غائب أو مغيب؟ بداية لا بد من الاعتراف.. إن هناك علاقة هشة بين الناقد العربي والتيارات الوافدة لا من حيث جمود فكر ورؤى الناقد، القارىء، المتابع، المهتم، المتلقف العربي،

ولكن لسبب رئيسي وأساسي. فبعد أن كان الاهتمام بالترجمات المختلفة.. ورصد كل الحركات الفكرية تحول الاهتمام إلى مواضيع أخرى.. وهكذا تأخرت الترجمات العربية لمعظم النظريات الحديثة. ومن المؤسف أننا نجد بعض الترجمات لبعض النظريات وبخاصة في مجال الأدب والنقد. لا يصل إلى القارىء والمهتم إلا بعد تلاشي وخفوت تلك الآراء والنظريات.
فهناك العديد من الدراسات الجادة التي تنشر تبعاً في بعض الدوريات المتخصصة، ونصيب المتابع العربي أقل من القليل. وهذه الدراسات تطرح النظريات والمناهج النقدية لما بعد البنيوية. مثل ،علم العلامات، مفهوم الأدب، النظام والذات المتكلمة، مشكلة التفسير، تعارض التفاسير، كسر الدائرة، هذا بالإضافة إلى بعض النظريات النقدية التي انطلقت من نظريات قديمة.. أو تعدل من مسار النظريات المختلفة.. مثل ،النقد القائم على التحليل النفسي- نورمان هولاند، هرولد بلوم، شوشان فلمان/ نظرية التلقي والنقد القائم على استجابة القارىء- هانز روبرت جوس، ولفغانغ أيزر ستانلي فش/ الماركسية ما بعد الألتوسيرية- ريموند وليمز، تيري ايغلتون، جون الس فردريك جمسون/ النقد النسائي- جوزفين دونوفان، الين شوالتر، اليزابيث ميس.

كما أننا نجد. أن الاهتمام بتفسير هذه النظريات وتعريف القارىء بها شبه مفقود. والدراسات البنيوية أو الأسلوبية تطبق فقط في مجال الشعر. وعلى استحياء بعض النماذج الروائية لعميد الرواية العربية. نجيب محفوظ.

ومع أن هناك بعض الاهتمام من قبل البعض وبخاصة في دول المغرب العربي فإن هذا الاهتمام محصور بما تفرزه الثقافة الفرنسية، والفكر الفرنسي. وهذا ما نجده لدى البعض في بلاد الشام وبخاصة في لبنان وسوريا. والمأساة كما ذكرت أن بعض الدراسات والترجمات العربية، لبعض النظريات والمدارس النقدية تظهر، بعد خفوت هذه المدارس وتحولها إلى أثر للماضي الذي ولى. لأن حركة الأدب والفكر لا تعرف الجمود والتوقف. ولذا فإن التيارات تتعاقب. تياراً أثر تيار. تطرح أفكاراً جديدة، وتنقد الآراء السابقة.. ومع هذا فإننا كعرب مع الأسف أكثر شعوب الأرض بعداً عن متابعة هذه التيارات وملاحقتها. وإذا كنا هنا لا نرصد التحولات ولا تاريخ الترجمات، فإنني قد وجدت الاختلاف الواضح في التفاسير المختلفة وأيضاً في الترجمات المختلفة في فهم واستيعاب المدارس المختلفة.. والقارىء يجد نفسه محصوراً بين غموض المنظر الأصلي والمترجم الذي لم يستطع أن يوصل الفكرة بأمانة.

هذا بالإضافة إلى تأخير الترجمات كما ذكرت. فأول كتاب في الأسلوبية قد نشر في دمشق على سبيل المثال تحت عنوان مقالات في الأسلوبية عام ١٩٩٠م بقلم الدكتور منذر عياشي وهذا ينطبق على ترجمة الدكتور عبدالسلام المسدي عند تقديمه لترجمة (الأسلوبية).

إن الباحث العربي حقيقة يصدم عندما يجد أن الترجمات العربية لمعظم مدارس النقد الأدبي، لا تتواكب مع ظهور هذه المدارس. فالدراسات التي نشرت عن الشكلية الروسية ومدرسة النقد الألماني، ومدرسة جنيف، ومدرسة التحليل النفسي وعلم الاجتماع النقدي. قد وجدت فوق أرفف المكتبات، بعد انتهاء دور هذه المدارس وظهور مدارس أخرى.. ظهرت واحتلت مكانها على الساحة الأدبية والفكرية. وهناك ملاحظة جديرة بالاهتمام. إن الترجمات لمختلفة للكتاب الواحد.. وبخاصة في تفسير وشرح بعض المدارس النقدية الحديثة تتعرض للتشويش من جراء عدم الفهم أولاً.. واللجوء إلى الترجمة الحرفية. وقد نضيف أيضاً عدم الترجمة من الأصل. فبعض المترجمين لا يقومون بالترجمة من النص الأصلي. ولكن يقومون من خلال لغة أخرى. أي لغة وسيط. كأن يقوم باحث ما بالترجمة من اللغة الإنجليزية إلى العربية لمدرسة نقدية تتبع المدرسة الفرنسية أو الألمانية في الأدب والفكر. وهنا نجد أن هذه الترجمات لا تمنح القارىء. فهماً لأبعاد المدرسة النقدية. أو تقدم له الصورة الكاملة للآراء المقدمة من خلال واضع النظرية أو المنهج.

يحاول الباحث العربي أن يواكب العالم. من خلال اهتمامه الجدي واللامحدود بما تطرحه المطابع ودور النشر في أوروبا وأميركا.. خاصة وأن بعض النقاد العرب أصبحت لآرائهم صدى طيباً في الأوساط العلمية والفكرية. ونخص بالذكر البروفسور إدوارد سعيد، كما أن الشاعر العربي أدونيس ينظر إليه الفرنسيون نظرة إعجاب وتقدير.. ولكن مع كل هذا. فإننا نحاول أن نصل من خلال اهتمامنا اللامحدود بالفكر الإنساني.. إلى خلاصة تجارب الآخرين في مجال الإبداع الإنساني. وبعد، فإنه إذا كانت البنيوية وما بعدها قد أخذت دورها الهام والمؤثر في تطوير نظريات الأدب ومناهجه في أوروبا

وأميركا. فإننا بصدد إشكالية تطوير عالمنا العربي واحتياجنا اللازم إلى إعادة النظر في كل تراثنا الأدبي والفكري، أن نقتدي بهؤلاء ونحاول عن طريق العلم تأصيل تلك التيارات. علنا نكتشف أو تكتشف لنا نهجاً جديداً. تعيد الهوية إلى الأدب والفكر والفن والإبداع العربي عموماً ■

هوامش

(١) علامات في النقد - الجزء الثالث والعشرين - المجلة السادس - مارس ١٩٧٧ - السعودية - مقال بقلم (عبدالوهاب الحكمي) ص ٣٢٤ وأيضا مجلة التوباد - العدد السادس عشر/ أغسطس ١٩٩٤ - السعودية مقال بقلم الدكتور/ منذر عياشي - رولان بارت ص ٩٨.

(٢) البنيوية وما بعدها - عالم المعرفة. العدد ٢٠٦/ الكويت فبراير ١٩٩٦ - مقال مالكولم بوي ص ٢٧٤.

(٣) النقد الأدبي في القرن العشرين (مقال في) جريدة الوطن القطرية - العدد ٤٥٨ ديسمبر ١٩٩٦ ص ٧ والمقال تلخيص الكتاب - جان ايف تادييه - ترجمة منذر العياشي.

(٤) ابراهيم - زكريا - مشكلة البنيه - مكتبة مصر - القاهرة ١٩٩٠ ص ١١١

(٥) المصدر السابق - ص ١٢١

(٦) المصدر السابق - ص ٢٠

(٧) أحمد محمد المفترق - مفهوم الأسلوب - مجلة التوباد - العدد ١٥ - ١٩٩٣ المملكة العربية السعودية - ص ٤

(٨) المسدي. عبدالسلام- الأسلوب والأسلوبية - دار الكتاب - بيروت ١٩٩٢ ص ٤٨

(٩) عياشي. منذر - مقالات في الأسلوب - اتحاد كتاب العرب - دمشق ١٩٩١ ص ١

(١٠) المسدي - عبدالسلام - مرجع سابق ص ١٠٨

المراجع :

أولاً - الكتب :

١- نيوتن. ك. م نظرية الأدب في القرن العشرين- ترجمة د. عيسى علي العاكوب عين للدراسات البحوث الإنسانية والاجتماعية- القاهرة- ١٩٩٦

٢- سلدن. رامان النظرية الأدبية المعاصرة- ترجمة د. جابر عصفور دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع- القاهرة ١٩٩٠

٣- بروكر. بيتر الحداثة وما بعد الحداثة- ترجمة عبدالوهاب علوب المجمع الثقافي- أبوظبي، الإمارات ١٩٩٥

٤- خفاجي. محمد عبدالمنعم مدارس النقد الأدبي الحديث- الدار المصرية اللبنانية القاهرة ١٩٩٥

٥- فراي. نورثرب تشريح النقد ترجمة محمد عصفور. منشورات الجامعة الأردنية عمادة البحث العلمي- الأردن ١٩٩١

٦- زكي أحمد عبقرية الإخراج المسرحي- المدارس والمناهج- الهيئة العامة للكتاب- القاهرة ١٩٨٩

٧- غولدن لوسيان، يون باسكادي، جاك ليتهارت، جاك دوبوا، جان دوفينو وآخرون البنيوية التكوينية والنقد الأدبي- ترجمة محمد سبيلا- مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت ١٩٨٦

٨- الكردي. محمد علي ألوان من النقد الفرنسي المعاصر- كتابات نقدية- العدد (٦٠) الهيئة العامة لقصور الثقافة- فبراير ١٩٩٧

٩- خليل. إبراهيم الأسلوب ونظرية النص- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت ١٩٩٧

١٠- الغذامي. عبدالله محمد علي الخطيئة والتكفير- بدون دار نشر أو مكان النشر ١٩٩١

١١- الحمداني. حميد بنية النص السردي- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، المغرب ١٩٩٣

١٢- ويليك. رينيه مفاهيم نقدية- ترجمة محمد عصفور- عالم المعرفة- العدد ١١٠ الكويت ١٩٨٧

١٣- ستروك. جون البنيوية وما بعدها- ترجمة محمد عصفور- عالم المعرفة- العدد ٢٠٦ الكويت ١٩٩٦

١٤- قاسم عدنان حسين- الاتجاه الأسلوبي البنيوي- مؤسسة علوم القرآن. الشارقة ١٩٩٢

١٥- إبراهيم زكريا مشكلة البنية- مكتبة مصر ١٩٩٠

١٦- بارت. رولان مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص- ترجمة منذر عياش- منشورات نادي جازان الأدبي. المملكة العربية السعودية ١٩٩٣

١٧- عياشي. منذر مقالات في الأسلوبية. اتحاد الكتاب العرب- دمشق ١٩٩٠

١٨- المسدي. عبدالسلام الأسلوب والأسلوبية- دار الكتاب- بيروت ١٩٩٢

١٩- فضل. صلاح نظرية البنائية- مكتبة الأنجلو ١٩٨٠

٢٠- كيرزويل. أديث عصر البنيوية- ترجمة جابر عصفور. الهيئة العامة- القاهرة ١٩٩٦

٢١- بياجيه. جان البنيوية- ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري. سويدري- الدار البيضاء مطروحات (زدني علما) ١٩٧١

ثانياً - الدوريات :-

١- علامات في النقد- الجزء ٢٣- مارس ١٩٩٧- النادي الأدبي الثقافي- جدة- المملكة العربية السعودية

٢- الفكر العربي العدد ٨٥-٨٦ خريف ١٩٩٦- بيروت لبنان

٣- عالم الفكر المجلد ٢٤- مارس ١٩٩٦- المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب- الكويت

٤- الهلال نوفمبر ١٩٩٦- القاهرة يناير ١٩٩٧

٥- المنهل- العدد ٥٣٠- فبراير، مارس ١٩٩٦- المملكة العربية السعودية

٦- التوباد- العدد ١٥، ١٦ أغسطس ١٩٩٤- المملكة العربية السعودية

ثالثاً - الجرائد :

١- جريدة الوطن- العدد ٤٥٨، ٤ ديسمبر ١٩٩٤ الدوحة، قطر

الحركة النسائية العربية
الماضي والراهن والمستقبل

فاطمة يوسف العلي*

(١)

تختلف الظروف والأجواء الفكرية والنفسية التي تأثرت بها عند البدء في إعدادي هذه الورقة، عن الظروف والأجواء التي تمارس تأثيرها عليّ وأنا أضع عباراتها الختامية، وقد استدعى هذا الاختلاف المزيد من البحث، وكذلك قوّى في نفسي الاقتناع ببعض الطروحات التي قدمتها في آخر هذه الورقة، وهنا أقرر أمرين: أن موضوع هذه الورقة يستمد واقع النشاط النسوي، أو الحركة النسائية في الكويت تحديداً، لأنه، مع تشابه التكوين الاجتماعي والأوضاع الاقتصادية والنظم السياسية - إلى حد كبير - بين دول الخليج العربي، فإن معايشتي (مع المشاركة) لتجربة العمل النسائي العام في الكويت تجعل التوثيق والتحليل أقرب إلى الموضوعية والدقة.

الأمر الثاني:

هو ما أميل إلى القول به وهو أن قضايا المرأة، ومشكلاتها، في كل الأقطار العربية، مع الاعتراف بشيء من الاختلاف في المكتسبات والتفاوت في بعض القوانين المطبقة، تكاد تكون واحدة، ولهذا لا أجد ما يمنع من أن تبدأ ورقتي هذه بالمرأة في الكويت، وتنتهي بالمرأة العربية، ما بين نهاية القرن العشرين والتطلع إلى القرن الجديد، الذي لا يفصلنا عنه غير بضعة أشهر.

أما الظروف والأجواء التي أشرت إليها فإنني أوضحها بما حدث مؤخراً في دولة خليجية قريبة من الكويت سكاناً وتاريخاً وموقعاً وهي دولة قطر. لقد كانت مفاجأة لنا في الكويت (وأقصد المجتمع النسائي الكويتي) أن سمحت حكومة قطر للنساء بالترشيح وحق الاقتراع، في انتخابات المجلس البلدي. كان مصدر المفاجأة أن حجم الحرية الاجتماعية المتاحة للمرأة في الكويت يعطي مرونة أكثر، مما هو متاح للمرأة في دولة قطر الشقيقة، ولهذا كانت القيادات النسائية للجمعيات في الكويت ذوات حضور وفاعلية أكثر كذلك. لقد استبشرت الحركة النسائية في الكويت خيراً بما حققته المرأة القطرية، ولم يقلل من الاستبشار والفرح أن المرأة الكويتية كانت تتمنى، وتتطلع أن تكون صاحبة المبادرة الأولى في الخليج، على الأقل لأن التمثيل النيابي (البرلماني) والجمعيات النسائية، والتعليم الجامعي في الكويت كان الأسبق بين أقطار الخليج. لقد أعطى القانون في قطر المرأة

* كاتبة كويتية

الحق في أن تكون عضواً بالمجالس البلدية، وكذلك أن تشارك المرأة بصوتها في عملية الانتخاب.

وهكذا تقدم عدد محدود من السيدات المثقفات إلى حلبة المنافسة على تمثيل الشعب في تلك المجالس، كما سجل عدد ليس بالقليل من النساء أسماءهن للإدلاء بأصواتهن، وإن كان هذا العدد الذي يحصى بالآلاف لا يعكس النسبة العددية الصحيحة للنساء في مقابل الرجال. لقد تابعت عبر الصحافة إلى بعض المرشحات القطريات وقد امتلأت نفوسهن بالأمل في الفوز، والطموح إلى تقدم أكثر ومكاسب أقوى في خدمة قضايا المرأة، ولكن نتائج الاقتراع كانت مخيبة للأمل، إذ لم تفز امرأة واحدة في انتخاب أعضاء المجلس البلدي القطري.

هذه نتيجة مؤسفة، ولكنها ليست سيئة، وعلينا أن نفكر فيها، وأن نستخلص منها العبرة، وأن نأخذ منها درساً مهماً للمستقبل العربي العام، ومستقبل الحركة النسائية العربية، وليس القطرية بحد ذاتها. ومن جانبي لم أنظر إلى ما جرى على أنه خسارة مطلقة، أو أن المرأة القطرية لم تكسب شيئاً بخسارتها في اقتراع حر، شاركت فيه النساء القطريات بكامل حريتهن. ذلك لأن المرأة القطرية اكتسبت حقاً مبدئياً في الترشيح أولاً، وفي حق التصويت ثانياً، وليس من الممكن سحب هذا الحق المكتسب. أما عدم نجاح العنصر النسائي فهو ما يجب علينا أن نفكر فيه، وأن نبحث عن نقطة الضعف التي منعت الفوز لجميع المرشحات. وهذا يجعلنا نطرح الاحتمالات، وهل هذا الفشل يعود إلى نوع الدعاية والطريقة التي روجت بها المرشحات لأنفسهن. أم يعود إلى أصوات النساء المقترعات وأنهن - لسبب أو لآخر - لم يعطين أصواتهن للنساء، وعلينا أن نعرف أسباب ذلك. أم أن الأمر يعود إلى طبيعة المجتمع وتركيبته القبلية المحافظة التي لم تتعود أن تعطي القيادة أو الصدارة للمرأة؟ ومن الواضح أنني لم أجعل السبب أو احتمال عدم الفوز في الاقتراع يعود إلى المرشحات أنفسهن، ليس هذا الاستبعاد أنني أعرفهن أو أعرف بعضهن، وأثمن ما هن عليه من شخصية متوازنة، وثقافة وإيجابية سابقة في خدمة المجتمع القطري والعربي، لأنني لا أرجح أنهن قد فشلن في مهمتهن، وليس قولي هذه على سبيل العزاء أو التشجيع، وإنما هو اعتراف بأهمية الخطوة التي تمت بمجهودهن الخاص، وهذا في حد ذاته كسب كبير، ومحاولة لا بد أن تأتي بعدها محاولات، ولهذا سيكون عدد المرشحات في الدورة القادمة للمجالس البلدية متجاوزاً عدد الست مرشحات اللاتي اقتحمن التجربة، وخضن معركة لم يسبق لهن المشاركة في مثلها، في مجتمع تغلب عليه أخلاق تعطي الرجل الصدارة في كل شيء، بصرف النظر عن أنه مؤهل لهذه الصدارة أو غير مؤهل. والنقطة التي سأحاول إثارتها في آخر هذه الورقة هي أنني لاحظت من حديث بعض المتقدمات للترشيح، قبل إجراء الاقتراع بوقت كاف (السيدة موزة المالكي - إذاعة لندن - القسم العربي - الساعة السابعة والنصف بتوقيت جرينتش يوم ١٧ يناير ١٩٩٩) أن النساء اللاتي يبلغ عددهن نصف عدد المجتمع لم يتقدم منهن لتسجيل أسمائهن

لاكتساب حق الإدلاء بالأصوات غير نسبة محدودة، وهذا بدوره يمكن أن يكون سبباً في النتيجة السلبية التي حدثت، وهو ما يثير أمامنا قضية موقف المرأة ذاتها من قضايا المرأة، وموقف المرأة من المرأة الأخرى، ومدى الوعي بها، والاقتناع بالرغبة في تغيير أوضاعها.

لقد فرض «الموضوع القطري» نفسه على تفكيري، وهو يصلح مدخلاً لطرح وتحليل العلاقات الاجتماعية وسيطرة التقاليد على مسالك التطور والتجديد، وأثر هذه التقاليد حتى في توجيه نظرة المرأة (بوجه عام) في المرأة التي تتصدر النشاط وتتعرض للعمل السياسي أو الاجتماعي.

(٢)

وفي هذه الفقرة سأعرّف بأهم القوانين المنظمة للنشاط النسائي في الكويت، والمجال المأذون للمرأة أن تتحرك فيه. وقبل هذا يجب أن نعرف أن الكويت أعلنت استقلالها سنة ١٩٦١، وأنها عقب هذا الإعلان وضعت دستورها، وسنت قوانينها، وتحولت «الدوائر» إلى وزارات،[1] ومن بين هذه الوزارات: وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل «التي عهد إليها بالإشراف على الأندية، وجمعيات النفع العام. وهذه التسمية «جمعيات النفع العام» هي التسمية المقبولة لعدد من الأنشطة المهنية الفئوية، مثل رابطة الأدباء، وجمعية الخريجين ورابطة الاجتماعيين.

وهنا نلاحظ:

١ – أن الكويت لا تعترف بأحزاب أو تنظيمات سياسية رسمية، ولا تتعامل الدولة مع أية رابطة أو ناد أو جمعية نفع عام على أنه يمثل تياراً سياسياً.

٢ – إن إشراف وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل على الأندية والجمعيات والروابط كان إيجابياً لصالح هذه النوادي في أغلب الأحوال وليس في كل الأحوال، حيث تمنح الوزارة معونة مالية (سنوية) وحيث تعطي الحق لكل مواطن تنطبق عليه الشروط أن ينال العضوية، وبذلك وسعت دائرة العضوية ومنعت الاحتكار إلى حد كبير، وكذلك قللت من تداخلات السياسة وأغراض السياسيين الذين يمكن أن يؤثروا على النشاط الاجتماعي.

هذا هو الوضع التنظيمي السائد للعلاقة بين وزارة الشؤون وجمعيات النفع العام في عام ١٩٦٢ وما بعده حيث صدرت القوانين المنظمة في العام نفسه، وعدل بعضها في الأعوام التالية كما سأنص على هذا، ولكن أضيف هنا أن النشاط النسائي في الكويت، وحتى قبل إعلان الاستقلال كان موجوداً، وقد حققته المرأة بفضل التعليم، وبفضل تفتح الوعي الاجتماعي في الأسر الكويتية (الكبيرة خاصة) هذا الوعي الذي سمح لها أن ترسل بناتها إلى الدراسة الجامعية في القاهرة وبيروت ولندن وغيرها من العواصم قبل افتتاح جامعة الكويت في عام ١٩٦٦، وأقدم مثلاً على هذا التواجد الفعال في مجالات مختلفة، ولعل «الصحافة» هي الأقرب إلى الخدمة العامة والتأثير في الشارع والاتصال بالرأي العام، وقد أشهرت جمعية الصحفيين الكويتية عام ١٩٦٤، وقام بتأسيسها عشرة من رؤساء تحرير الصحف، وكان الاسم الأول بينهم

سيدة، وهي «غنيمة فهد المرزوق» وعقب إشهار التأسيس انتخبت مجلس إدارة من سبعة أعضاء، ظل هو المشرف على نشاط الجمعية حتى أجريت أول انتخابات عام ١٩٧٢.

وكان من بين هؤلاء السبعة سيدتان، هما: نوار ملاّ حسين أمينة سر الجمعية، وغنيمة المرزوق عضو مجلس الإدارة. هذا مجرد مؤشر رمزي يدل على روح المبادرة والتطلع إلى اكتساب حقوق للمرأة في مجتمع ورث تقاليد القبلية، بكل تناقضاته التاريخية التي قد يخوض فيها الحرب المدمرة من أجل كلمة أو عمل انتقص واحدة من النساء، كما أنه قد يقضي في شأن هذه المرأة دون أن يرجع إلى مشورتها، بل قد يقضي عليها هي نفسها!!

وهنا نكشف عن جذر تكوين النشاط النسائي في الكويت ومستنده الشرعي، في القانون رقم ٢٤ لسنة ١٩٦٢ الذي يسمح بإنشاء الجمعيات والنوادي لغير أهداف الربح المادي، «وتستهدف القيام بنشاط اجتماعي، أو ثقافي، أو ديني، أو رياضي» وليس من المستطاع هنا أن نسجل كافة مواد أو أبواب هذا القانون (٢).

ومن أهم ما تجب الإشارة إليه هذه العبارات الدالة:

(الباب الأول)

– «تتولى وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل تسجيل الجمعيات والأندية... ألا يقل عدد المؤسسين عن عشرة أشخاص...» مادة ٣.

– ... «ويحظر على الجمعية أو النادي التدخل في السياسة أو المنازعات الدينية أو إثارة العصبيات الطائفية أو العنصرية...» مادة ٦.

(الباب الرابع)

– «لوزارة الشؤون الاجتماعية والعمل زيادة أو وقف الإعانة طبقاً لظروف الجمعية أو النادي، ولاعتمادات الميزانية السنوية للوزارة» مادة ٢٦.

وبالتدقيق في هذه الفقرات سنجد أن الجمعيات (النسائية، وهي التي تشغلنا في هذه الورقة) مرهونة وجوداً واستمراراً بما تحدده وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل كمجال للخدمة الاجتماعية والنشاط الاجتماعي، وأن حظر التدخل في السياسة والمنازعات... إلخ، لم يحدد بوصف دقيق، ولهذا يمكن تعطيل نوع من النشاط بتوجيه هذا الخطر إليه، ومثال هذا إقامة حفل ترفيهي بقصد الترويح عن بعض فئات المجتمع، أو التشجيع على البر والتبرع، إنه يمكن أن يوصف بأنه يثير العصبية ويؤدي لقلق سياسي. وفي شهر فبراير الماضي ١٩٩٩ أقيم في الكويت مهرجان تحت عنوان (هلا فبراير) وهو مهرجان شعبي قصد به تنشيط السوق والترويج للتجارة، واختير له شهر الاحتفال بالعيد الوطني، ومع هذا شجعته وسائل الإعلام الرسمية، وهاجمته الجماعات الدينية السلفية بوصفه احتفالاً ضد الأخلاق ويشجع على الغناء والرقص الذي ترتكب به أمور لا أخلاقية. وهذه التهمة يمكن أن توجه، وأن تؤثر على وضع الجمعيات النسائية بتحجيم نشاطها.

إن هذه الملاحظات لا تدل على أن القانون سالف الذكر لم يترك أثراً إيجابياً على الحركة النسائية في الكويت، الأمر بالعكس، وفي ظله

تكونت جمعيات عاملة، ومؤثرة إلى اليوم، وما نقصده هو أن عدم التوصيف الدقيق لأوجه النشاط المسموح به قد يؤدي أو يساعد على محاربة هذه الجمعيات تحت شعار المحافظة على الآداب الدينية بينما يكون الهدف الحقيقي هو تقويض النشاط النسائي وتفريق أي تجمع منظم تمارس فيه المرأة نشاطها، فبدلاً من أن تكتسب أرضاً جديدة، وحقوقاً مهددة، إذا بها تعود إلى موقع الدفاع عن وجودها.

ثم.. نتوقف عند التعريف بالجمعيات النسائية في تسلسلها التاريخي وما تعمل على تحقيقه من أهداف (٣).

١- الجمعية الثقافية الاجتماعية النسائية: أشهرت في ١٠/٢/١٩٦٣ وقد نص على هدفها وهو: «تهيئة السبل لأعضائها لممارسة أوجه النشاط الثقافي والاجتماعي والرياضي».

٢- جمعية بيادر السلام النسائية: أشهرت في ٢٧/١٢/١٩٨١، أما أهدافها فتجمع بين التوعية الثقافية للمرأة، وإنشاء الحضانات النموذجية ومعالجة المشاكل الاجتماعية والأسرية على ضوء العلم والتربية الحديثة.

٣- الجمعية الكويتية التطوعية النسائية لخدمة المجتمع. أشهرت في ١٥/٩/١٩٩١ ومن أهدافها: تشجيع العمل التطوعي للمرأة الكويتية لخدمة مجتمعها، وترسيخ الانتماء والولاء للوطن، وإعداد الفتيات لممارسة دورهن الطبيعي في الحياة الأسرية، ورعاية الطفولة والأمومة، ومساعدة الأم العاملة في تهيئة الفرصة لتربية الطفل بما لا يتعارض مع واجباتها الوظيفية.

٤- جمعية النهضة النسائية: أسست سنة ١٩٦١-١٩٦٢ وقد أسستها نورية السداني.

٥- الاتحاد الكويتي للجمعيات النسائية. أشهر في ٣/٧/١٩٩٤ والهدف من إقامة هذا الاتحاد توحيد التمثيل للجمعيات النسائية وحماية تضامنها، بحيث تدافع عن مصالحها بغير تعارض، سواء في الكويت أو خارجها.

٦- نادي الفتاة.

٧- جمعية الرعاية الإسلامية.

وهاتان الجمعيتان الأخيرتان لم يشملهما الكتاب السالف الذكر، وأهدافهما تدور في الحلقة ذاتها التي تحدد إطار العمل النسائي في الكويت.

ولكن: هل تم الالتزام بالأهداف المحددة المسجلة بطريقة حرفية، أم أن «المرونة» فرضت مواقف معينة في بعض المناسبات؟

وقبل أن أجيب على هذا التساؤل أقول إن الحركة النسائية في الكويت تكونت وازدهرت في ظل تصاعد المد القومي العربي. هذه حقيقة ليست مكتوبة، وليس منصوصاً عليها في القوانين المنظمة، ولكنها مستقرة في عقل واعتقاد وتوجه القيادات المؤسسة للحركة النسائية في الكويت وأقدم المثل على هذا اسم «لولوة القطامي» التي ترأست الجمعية الثقافية الاجتماعية النسائية منذ تكوينها، هي من بيت عرف بحماسه القومي وفاعليته السياسية التحررية، وقد كانت الجمعية الثقافية الاجتماعية النسائية برئاسة لولوة القطامي ذات دور مؤثر في مناصرة قضايا العروبة مثل الحرب الجزائرية (حرب التحرير) ومساندة المرأة الفلسطينية ومساعدة اللاجئين وجمع التبرعات لإعادة التسليح بعد هزيمة ١٩٦٧، وغير هذه المواقف، وقد حافظت هذه

الجمعية على منطلقاتها القومية حين تولت رئاستها شخصيات أخرى، وهذا النشاط الموجه إلى تأييد مواقف وجماعات هو عمل قومي (سياسي) ولم تعترض عليه سلطات الدولة مما يدل على قدر من الحرية في التحرك خارج النص القانوني، ولكنه- كما قلت- متوقف على ظروف تحدث أو لا تحدث، بدليل أن هذه الجمعية نفسها، وبالتنسيق مع الجمعيات الأخرى أرادت أن تتخذ موقفاً جاداً للإعلان عن حق المرأة في التصويت والترشيح فتمت مقاومة هذا الإجراء بكثير من الحدة على الرغم من أن قطاعات كبيرة من المجتمع أيدت حق المرأة في هذا المجال.

(٣)

إن السؤال الذي يفرض نفسه على التفكير النسائي الحركي الآن لا بد سيكون عن مستقبل الحركة النسائية العربية. وأنا لا أقصد الوجود الاعتباري أو الفعلي لتلك الحركة، فكما أن عندنا جمعيات نسائية كويتية، وقد ساهمت جميعها في الاتحاد الكويتي للجمعيات النسائية، كما أشرت، فكذلك هناك لجنة تنسيق العمل النسائي في الخليج والجزيرة العربية، وهناك أيضاً: الاتحاد النسائي العربي العام. وما أقوله هنا إن الهيكل التنظيمي للعمل النسائي العربي مستكمل في شكل هرمي متصاعد المستويات. ولهذا لا يكون سؤال المستقبل عن «التنظيم» لأنه موجود، وله قياداته التي تعمل بكل قدرتها في اتجاهات مختلفة.

السؤال عن ضرورة اكتشاف مجالات وأفكار جديدة للعمل النسائي، على المستوى القطري، والمستوى القومي العام كذلك، وهذا لأننا- أقصد الحركة النسائية- لا نستطيع أن نظل ندور في حدود الأنشطة الاجتماعية المألوفة، التي تؤدي كخدمات للمرأة وللأسرة، وتترك «الأصول»- وهي النظام العام وسلطة اتخاذ القرار بعيدة عن رأي المرأة، برغم أنها تكون أول من يتأثر بتلك القرارات، لأنها نصف المجتمع، ولأنها الأم والزوجة التي تضار قبل غيرها بفقد الأبناء والزوج حين تكون القرارات المصيرية ذات تأثير شامل. هنا لا بد من تتبع الخط البياني الموضح لتطور الحركة النسائية من بدايتها، وحتى اليوم: لقد توفي قاسم أمين- الداعية الأول لتحرير المرأة- عام ١٩٠٨، وقد مضى قرن من الزمان على صدور كتابيه اللذين شرح فيهما دعوته. كان القصد تأكيد مبدأ المساواة، والسفور. وقد حرصت الحركات النسائية القطرية في كل أنحاء الأرض العربية على أن تكون الدعوة إلى المساواة وحق السفور هي نقطة البداية في مشروع النهوض بالمرأة. ولكن المساواة عادة كانت تقف عند حد: الحق في التعليم، الحق في التوظف، وهناك أمور تفصيلية، ولكن الجهود تكسرت في أكثر الأقطار على صخرة المساواة في الحقوق السياسية. وأقول بهذا الصدد: «رب ضارة نافعة، فقد أدى العجز عن نيل الحقوق السياسية، في أقطار عربية منها الكويت على اتجاه الجمعيات النسائية إلى مجال الخدمة الاجتماعية لتعبر فيه عن طموحها وضرورة وجودها وحق الاعتراف (السياسي) بها.

وهنا أستعير من الدكتور محمد الرميحي

عبارة جيدة وكاشفة حين يقول إن «المشاركة السياسية هي العمود الرئيسي في تكوين الدولة الحديثة» [4]، وفي هذا دليل على أن مشاركة المرأة في صنع القرار السياسي وفي إدارة الدولة ليس هامشياً، بل هو أساسي في تكوين الدولة العصرية، ولهذا من حقنا أن نتساءل:

ما الذي يؤخر هذه المشاركة في الكويت، وفي الاعتبار أن المرأة الكويتية المتعلمة حتى المستوى الجامعي توازي- عددياً- نسبة المناصفة تقريباً، وتزيد عن النصف في بعض التخصصات، وفي الاعتبار كذلك أن الجمعيات النسائية في الكويت ظلت تمارس أنشطتها بوعي عال، واقتدار، وبعبارة أخرى: لم تنحرف عن غايتها الاجتماعية، ولم تسخر نفسها في صراعات نعرفها عن الجماعات والمحاور السياسية والدينية، مما يؤكد على نضوج الوعي السياسي والإداري والعلمي بين رائدات وعضوات التنظيمات النسائية. فمن أين يأتي القصور، ولماذا يحال بين المرأة والعمل السياسي؟

سأعود مرة أخرى إلى الدكتور محمد الرميحي في كتابه سالف الذكر: «الجذور الاجتماعية للديمقراطية في مجتمعات الخليج العربي المعاصرة» ففي هذا الكتاب يذكر أن إعلان الدستور (في الكويت) كان استجاب لضغوط خارجية أكثر مما هو ملائم لوضع داخلي يتطور [5].

بمعنى أن المطالبة الشعبية بالدستور لم تكن من القوة بحيث نقول إنها هي التي دفعت الدولة لإعلان الدستور ونحن نعرف أنه كانت هناك محاولات سابقة (منها ما يعرف بسنة المجلس ١٩٣٨) ولكنها لم تصل في قدرتها الحركية ووعيها السياسي إلى مستوى توجيه السلطة في الدولة إلى إعلان الدستور، وتكون المحصلة أن الدستور قد أعلن في حينه (١٩٦٢) لاستكمال شخصية قانونية دولية من الضروري وجودها للإقناع بأحقية الاستقلال عن بريطانيا صاحبة اليد المهيمنة- في ذلك الوقت- على دول (إمارات) الخليج العربي، وتكون المحصلة كذلك أن وعي المواطن كان دون المستوى الواعي بأهم مطالب الدولة الحديثة، ومنها الاعتراف بحقوق المرأة على كافة المستويات. وهذا ما يدل عليه قول الدكتور الرميحي أيضاً «إن عمل مجلس الأمة (بصفة عامة) كان تغليب المصالح الشخصية وجعلها فوق مصالح الشعب [6]». وربما كان هذا الموقف السلبي- (الذي نرى أنه لم يكن مسيطراً في كل الحالات فقد امتلأ تاريخ مجلس الأمة الكويتي بالمواقف الوطنية والقومية المشرقة)- سببه عدم الاعتراف الرسمي بالأحزاب السياسية، ولو أن هذه الأحزاب السياسية، قد أعلنت في الكويت فإنها ستكون دفعة قوية في سبيل المشاركة النسائية في السياسة على مستوى الاقتراع والترشيح وشغل المناصب القيادية السياسية، وهذا هو المنطق الحزبي الضروري، فإذا وجد حزب يرفض مشاركة المرأة لأسباب يعلنها، فلا بد سيوجد حزب آخر يقبل ويلح ويشجع، لأسباب يعلنها كذلك، وهذا يخدم الحركة النسائية ويساعد على تكتل أصوات النساء وتأييدهن لمن يدافع عن حقوقهن السياسية بوجه خاص.

وأتوقف عند فقرة مهمة من دراسة للأستاذة فريال الفريح وهي بعنوان (مدخل إلى وضع المرأة، وصنع القرار بين الواقع والطموحات) حيث تقول [٢]:

– إن التقدم التقني والثورات العلمية والمعلوماتية المعاصرة تعزز دور المرأة في المشاركة جنباً إلى جنب مع الرجل في تنمية المجتمع وصنع القرارات التي تساعد على تقدمه. وينبغي على المجتمع أن يغير من اتجاهاته نحو الأمور السلبية التي تتعلق بنيل المرأة لحقوقها السياسية وفي مقدمة هذه الأمور ما يلي:

- ارتباط معنى الإنجاز بالذكورة.
- ضعف التنسيق بين المنظمات النسائية بشكل يعوقها عن تجميع جهودها ومواردها اللازمة لرفع الوعي السياسي للمرأة.
- عدم الوعي بين النساء بالحقوق الممنوحة والفهم الخاطىء لموقف الإسلام من المرأة.
- عدم كفاية الآليات المستخدمة في المجالات اللازمة لتعزيز مكانة المرأة.
- عدم كفاية الوعي بحقوق المرأة المعترف بها وطنياً ودولياً والالتزام بها.
- ارتفاع ظاهرة الفقر وزيادته بين النساء.
- عدم المساواة بين المرأة والرجل في صناعة القرارات التمويلية والمشاركة فيها.

وإذا نجح المجتمع في تلافي هذه السلبيات وإدراكه لأبعاد دور المرأة ومساهماتها الإيجابية في الحياة الاجتماعية والاقتصادية لأمكننا تحقيق عدد من المشاركات الإيجابية تتلخص في:

ويمكن استعراض تلك المشاركة على النحو التالي:

١– المشاركة البرلمانية.
٢– المشاركة في الحكومة.
٣– المشاركة في القضاء.
٤– المشاركة في الشؤون الخارجية.
٥– مشاركة المرأة في مجال الإدارة العليا.

وأتوقف أيضاً عند فقرة مهمة من كتاب الدكتورة نضال حميد الموسوي، وهو بعنوان: «ملامح الوعي الاجتماعي عند المرأة الخليجية»، وهذه الفقرة عن: «الرأي في مشاركة المرأة في التصويت في الانتخابات السياسية»، وأهمية عرض القضية، أن البحث ذو طبيعة ميدانية، ويعتمد على استقراء الآراء، وإحصاء النسب، ويحلل المواقف بما يقوله أصحاب المشاركة في الاستبيان، أي أنه قراءة مباشرة في واقع البيت، والشارع، وليس دراسة فكرية أو فلسفية.

تقول الدكتورة نضال:

وافق أكثر من ثلاثة أرباع العينة على مشاركة المرأة في التصويت في الانتخابات السياسية (مجلس الأمة– البلدية) أما الذين رفضوا فكانوا أقل من الربع.

وكانت موافقة الإناث أكثر من الذكور، وكان المتعلمون تعليماً جامعياً أكثر من الأقل تعليماً، والمهنيون والموظفون أكثر من غيرهم.

أما عن ترشيح المرأة في الانتخابات السياسية فقد وافق أقل من ثلثي العينة الكلية بقليل على ترشيح المرأة في الانتخابات السياسية خاصة انتخابات مجلس الأمة الكويتي، وتفاوتت هذه النسبة بين الذكور ٥٥٪ والإناث ٧٠٪.

إن الأسباب على الموافقة، في حال

التصويت، وحالة الترشيح تعتمد دائماً على: أن هذا حق للمرأة، وأنها ستفيد بلدها، ولتطوير الديمقراطية في البلد، وإتاحة الفرصة للإفادة من إمكانات البلد.

أما أسباب عدم الموافقة فهي عادة: ليس للمرأة خبرة أو وعي سياسي، وأن التقاليد والقيم الشرقية والإسلامية تمنع ذلك، وأن المرأة لن تستطيع خدمة بلدها، وأن الزوج والأخوة لن يسمحوا لها بذلك (٨).

أعتقد أنه من الضروري أن تتفحص بدقة أسباب الرفض المنصوص عليها في هذا الاستبيان، وخصوصاً أن نسبة تعتبر عالية، من النساء، وقد رفضت أن تشارك المرأة بالتصويت، ونسبة أعلى من النساء رفضت أن ترشح المرأة نفسها!!

هذا يدل على «تبعية» المرأة في مستوى معين للرجل:

الأب- الزوج- الأخ؟! (هل يدل على «جهل» القاعدة النسائية بأهمية الحصول على حقهن في التمثيل السياسي؟!) ومع هذا تبرز أمامنا حقيقتان تستحقان أن نعمل من أجلهما:

الحقيقة الأولى: أن القاعدة النسائية في المستوى الشعبي خاصة، في الريف وفي القرى الجبلية، وفي الأحياء الشعبية، تحتاج إلى توجه تثقيفي تنويري، وأنا لا أتحدث عن الكويت وحدها، وإنما عن المجتمعات العربية كلها.. تحتاج إلى توعية مباشرة بحقوق المرأة، دون انتظار إلى تضوج هذا الوعي من خلال بذل الخدمات في مجال الطفولة ومحو الأمية النسائية مثلاً لا بد من الاهتمام بالتثقيف السياسي، ليتحول إلى قوة مؤثرة، ليكتسب القدرة على توحيد الرأي والموقف، فلا نفاجأ بمعارضة المرأة للمرأة أو رفض من المرأة لمكاسب يجب أن تسعى إليها المرأة.

الحقيقة الثانية: أن العينة التي تعاملت معها الدكتورة نضال الموسوي- من الرجال- تميل إلى تأييد حق المرأة في التصويت والترشيح، وهذا يستحق من الدولة (الدول) أن تتكيف مع هذا الاتجاه وتضعه موضع الاعتبار.

وربما يستحق أمر التجربة القطرية الأخيرة أن يساعدنا على توضيح بعض سلبيات الترشيح النسائي. في بعض الدول العربية التي تسمح بترشيح المرأة يقوم رئيس الدولة بتعيين عدد من النساء كعضوات حين لا يفزن في الاقتراع، وذلك لتحقيق التوازن واستكمال ديمقراطية التمثيل النيابي، هذا يحدث في أكثر من قطر عربي، بما فيها بعض أقطار الخليج (حدث هذا في المجلس البلدي في سلطنة عمان، وفي الإمارات العربية) وهنا أقترح أن يكون البديل هو تحديد عدد مناسب من الدوائر الانتخابية لمرشحات نساء فقط، بحيث يكون التنافس نسائياً، ومعنى هذا أنه لا بد أن تفوز بهذه الدوائر نساء بحققن المطلوب بالمشاركة والتوعية. أما بالنسبة للمعترضين من الرجال على تصويت المرأة وترشيحها، فإن السبب فيه- فيما أرجح- أن الحركات النسائية (ربما في كل الأقطار العربية) تتوجه عادة إلى مخاطبة النساء وتهمل الاهتمام بالآخر- الرجل- ونحن نعرف أنه بعد جيل الرواد الرجال الداعين لحقوق المرأة، يظهر جيل قيادي من النساء، يتكتل حسب النوع

(الأنثى) ويستبعد الرجل، بل قد يعتبره: الآخر- الضد،وربما كان هذا الآخر (الرجل) يستريح إلى هذا الاستبعاد، فيترك النساء يعملن ما يردن، ولا يبدي اهتماماً به، مطمئناً إلى أن زمام الأمور- واقعياً ودستورياً- في يديه.

وهنا أقول أنه لا بد من أن تعود الحركة النسائية لتعمل بين الرجال، على المستوى القيادي، فتكتسب آراء ومواقف رؤساء الأحزاب، وكبار السياسيين، والمفكرين والأدباء والعلماء، وأن تعمل بين عامة الرجال، فلا تتركهم للأفكار والتقاليد الجامدة المتوارثة عن المرأة، ولا تترك حدود أفكار هؤلاء الرجال في متناول فقيه القرية، أو من يشبهه.. يجب الاستعانة بالأقلام، والفرق المسرحية، وخطباء الجمعة الموضوعيين، ومواسم المحاضرات، وإصدار النشرات بقصد خلق تيار عام مؤازر، وأعتقد أن الحرص على اكتساب القيادات (الرجالية) ستكون مؤثرة جداً في هذا الاتجاه.

إن إهمال دور الرجل واضح جداً في التجمعات النسائية، وفي حشد الرأي العام لمناصرة المطالب النسائية وكأن ظهور الرجال في هذه التجمعات ينتقص من الشجاعة أو الاستقلال أو حرية الرأي أو القوة في موقف المرأة ورأيي هو العكس، الرجل العربي ليس خصماً للمرأة العربية، وليس منكراً لحقها، وهو الآن يشعر بأنها تسلمت أمورها ولم يعد هو مطالباً بشيء، وهذا هو الخطر الذي علينا مواجهته، لأن الرجل لا يزال وسيبقى إلى زمن لا نعرف مداه هو المسؤول عن الدولة، وعن الأسرة ومن الواجب أن نتعامل معه- كحركة نسائية وليس كأفراد فقط- على هذا الأساس.

إننا نلاحظ صوراً من التناقض السلوكي ينتشر بين الفتيات في الفترة الأخيرة، فنجد الفتاة التي تدرس أصعب العلوم مثلاً تعتبر صوتها عورة، وترفض أن تجلس في غرفة الدراسة إلى جانب زميلها، وهذا ما يجعلني أدعو إلى الاهتمام بتأهيل المرأة لتتوافق مع ذاتها أولاً، ولتؤكدبكرامتها الشخصية والعقلية (الاجتماعية) أساساً.

هذا أمر يستحق المواجهة، بوسائل متعددة، تبدأ من وجود مقرر دراسي يخصص لمدارس البنات، وفصول محو الأمية، ودورات تدريب الموظفات والعاملات، مهمته إيقاظ الوعي بالذات، وضرورة استقلال الشخصية والشعور باكتمالها.

ثم اقترح في نهاية هذه الورقة العمل على تكوين ما أطلق عليه مؤقتاً «محكمة العدل الاجتماعي العربي» وتكون هذه المحكمة (الرمزية) تحت مظلة الجامعة العربية، وهدفها أن تقول الرأي فيما يقدم إليها من تظلمات الجمعيات النسائية (وليس الأفراد) حين تعاني المرأة في أي قطر عربي من الحيف أو التعنت أو الإجحاف بحقوقها.

نحن نعرف أن الحقوق المتاحة للمرأة العربية تختلف ما بين قطر عربي وآخر، ولا نريد أن ندخل في تفاصيل ذلك، ولكننا- من منطلق الأمة الواحدة- من حقنا أن نعتمد على مبدأ التعامل بالمثل، والتكافؤ ولا بد أن تكون عندنا جهة موقرة، تحظى بالتقدير، تملك أن تقول رأياً متزناً عن الغرض، في قضايا لا يمكن الاستمرار

في تحاشيها أو كبتها. إن قرارات هذه المحكمة العليا المقترحة محكمة العدل الاجتماعية العربي، قرارات أدبية، لا تملك أن تكون ملزمة، ولن تكون لها آلية قادرة على تنفيذ أحكامها جبرياً، لأن هذا ينافي استقلال كل دولة بسلطانها، ومع هذا أعتقد أننا بحاجة إلى مثل هذه الهيئة لتكون مرجعاً، وملاذاً أدبياً، وحارساً للحق على المستوى العربي، وأعتقد كذلك أن وجود مثل هذه المحكمة سيكون له تأثير- ولو على المدى البعيد- في إحداث تقارب بين أقطار الأمة العربية من خلال التقارب في تشريعات المرأة وأوضاعها القانونية والدستورية ما بين قطر وآخر.

فربما يتحقق ما أشار إليه الدكتور الرميحي في كتابه الأخير «الخليج ليس نفطاً» من أمله في أن يتحول شعار «واجب الرعاية» إلى شعار: «حق المشاركة» [9]. فتكون التنمية الاجتماعية المشتركة، أداة مؤثرة في التوجه نحو الوحدة، وهي الهدف النهائي السامي الذي تتعلق به أبصارنا وأحلامنا. وبعد..

ففي هذه الورقة لم أتمكن من الفصل القاطع الحاد بين ما هو كويتي خاص، وما هو خليجي عام، وما هو عربي شامل، وهذا يؤكد أن التفكير القائم على العزلة ليس باستطاعته أن يقدم حلاً حقيقياً لمشكلة أو قضية يواجهها أي قطر على حدة.

لأن أقطارنا متشابكة الأصول، واحدة الجذور، وإن تعددت الأغصان.. والحلول الحقيقية لا بد أن تتجه إلى المشكلة من أساسها ولا تتعامل مع الظاهر وحده، إننا لا نريد حلولاً تجميلية بل توجهات جادة، تجعلنا- وأقصد الأمة العربية كلها، وليس الحركات النسائية وحدها- جديرين بالدخول إلى قرن جديد يطلق عليه الألفية الثالثة، وسيكون من علامات هذا القرن رفض التخلف، ورفض الكيانات الصغيرة. علينا أن نفكر في هذا، وأن نعمل على أساس أن المرأة في المجتمع هي مقياس التقدم أو التخلف.. أولاً، وقبل كل شيء. ■

توثيق ومراجع:

١- أسست الدوائر في الكويت لإدارة البلاد منذ عصر جابر الصباح، فكانت دائرة الجمارك، ودائرة المعارف، ودائرة الصحة، والشرطة والأمن العام، ثم تحولت هذه الدوائر إلى وزارات، وأضيف إليها ما يغطي سائر الأنشطة للدولة الحديثة.

٢- وقد نشر نصه، وتعديلاته في كتيب صدر عن وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل، وقد سجل التعديلات حتى صدور القانون رقم ١٤ لسنة ١٩٩٤ ومجموع مواد قانون الجمعيات والنوادي ٤٩ مادة.

٣- يعتمد في هذا التعريف على ما سجله «دليل وأهداف جمعيات النفع العام» الصادر عن وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل سنة ١٩٩٥.

٤- الدكتور محمد الرميحي: الجذور الاجتماعية للديمقراطية، ص ٥ الناشر دار الجديد ط ٤ ١٩٩٥ - لبنان.
٥- المرجع السابق: ص ٣٠.
٦- المرجع السابق ص ٣٥.
٧- المرجع: مدخل إلى وضع المرأة وصنع القرار بين الواقع والطموحات - نورية الفريح.
٨- د. نضال محمد الموسوي: ملامح الوعي الاجتماعي عند المرأة الخليجية ص ٢٥٦، وص ٢٥٧ - دار سعاد الصباح - القاهرة ١٩٩٣ الطبعة الأولى.
٩- الدكتور - محمد الرميحي: الخليج ليس نفطاً - ص ٩٩ - دار الجديد - ط ثانية ١٩٩٥ - بيروت.

الفنانان القطريان : يوسف أحمد وعلي حسن
من اللوحة الحروفية إلى التشكيل الشمولي

أسعد عرابي*

في الوقت الذي تحولت فيه موجة الحروفية إلى اكتساح ذوقي مبتذل يغرق الأسواق والمعارض وصالات البيع، يحافظ رواد هذا الاتجاه على رصانتهم ومفهوم اللوحة التي لا تقبل التنميط أو التكرار، الاجترار أو الأسلبة، لقد وجد أصحاب المواهب المتواضعة من المتطفلين مهنة لا تحتاج إلى تدريب على الرسم والتلوين ونحت السطوح والتقنيات- يكفي أن يكتب الهاوي بشكل متعثر عبارة قدسية أو عاطفية حتى تأخذ لوحته شهادة حسن سلوك وتبدأ بعد ذلك آلة الاستهلاك والإنتاج بالجملة.

في هذا المناخ من السيل والخفة الاستهلاكية العامة تبرز أكثر من أي وقت ندرة أعمال وتجارب أصيلة من نماذج الفنانين القطريين والمبدعين التوأمين يوسف أحمد وعلي حسن، شريكين في انتسابهما إلى الجيل المجدّد من المحترف القطري، وشريكين في مساحات توأمية متقابلة من الإضاءات الجمالية الأصيلة الأخرى. لعل أهمها التيار الذي رسخا أقدامه بصورة نخبويّة ثقافية، دؤوبة التطور والصيرورة والتحول في المحترف المحلي، ذلك التيار الذي سماه النقد الصحفي المتسرّع تعميماً «بالحروفية»، ودرجنا على الإذعان إلى شيوعه رغم تعسفه وعدم دقته.

فلنبدأ من تحالفهما التشكيلي الأول المتمثل في استثمار الحرف العربي، واعتماده ذريعة شطحية تقود إلى تعبير تشكيلي حر متحرّر من صفحة التخطيط والأقلام والطرز، ومن التنظير والخطاب وحتى الادعاء الحداثي في تجريداته.

يصوران كما تجترع رئتهما الأوكسجين في شهيق وزفير تشكيلي يومي، وكما ينبض القلب والوجدان، وكما يرفّ الحدس بمكنونات اللوحة ومغامرتها الوجودية- الوجدانية- الوجدية، والتي لا تقبل مراجعة أو تبرّجا أو أدنى محسنات بديعية، مخلقة اللوحة مثل الكينونة الحية تمثل حادثاً استثنائياً عضوياً يملك سماته وبصماته وخصائص انفعالاته، مثله مثل أية ورقة شجر في الطبيعة، لا تماثل أية ورقة أو لوحة سابقة كانت أم لاحقة.

إذا ابتدأ الاثنان من معرفة وخبرة وتدريب على أصول وطرز وأقلام الخط العربي، فقد توصّلا في مسيرتهما عبر السنين إلى نفس الهجرة عن هيئة الحرف ودلالته، ثم التخلي

* ناقد وفنان تشكيلي عربي مقيم في باريس

نسبياً حتى عن أشباح نصوصه وتخطيطاته التقليدية، قد يكون علي حسن أطول ممارسة مع قصبة الخط مقارنة بيوسف أحمد، ولكنه ومن الواجب الاعتراف أن يوسف أحمد انقلب بسرعة حاسمة وأسبق من زميله في هذه الهجرة: من شبكات الحروف إلى خامات اللوحة وتنغيم رعشاتها البصريّة، والحياكة الاهتزازية بمعزل عن السرد الكتابي أو الحروفي. كذلك لا يمكن تجاوز أصالة المحاولات البرزخية المتوسطة بين الحدين لدى علي حسن، فقد امتحن بتأني وتأمل وجوه الألا عيب والمخاتلات الكرافيكية المرتبطة بذاكرة الكتابة والتخطيط، ثم خروجه بادىء ذي بدء عن نظام الأسطر والهوامش بحيث اختلط مفهوم اللوحة الخطية بالنص المخطوط السريع، وهو ما يفسر ابتداءه بالكتابة بقلم الفارسي (تعصطليق أو نصتعليق) ثم اعتماده على النسخ الحر أو الكتابة التي لا تنضبط ضمن آداب وتقاليد الطرز المعروفة.

أصبحت اللوحة أقرب إلى تكوينات وتشكيلات من التواقيع الحرة والمتراكمة، تعاويذ نغمية ونوطات حركية لا تصلح أبداً للقراءة، فطلسمها الوحيد الواجب كشف حساسيته هو لغة التشكيل المجرد عن أية دلالية أو سيميولوجية محتملة.

انقلب يوسف أحمد إذن بسرعة أكبر من أسراب الكتابة إلى أشباحها التعويذية، مستغرقاً في مجهرية السطح وتناغم حبكاته وذراته وخاماته ورقيقه البصري، موظفاً هذه التأثيرات المغناطيسية المخدرة بطريقة تعبيريّة، تستعيد ما كان يجري في محافل «الكرافيزم» التراثي من التباسات وحيرات بصرية وبصيرية تثبت أن العين لا ترى إلا أكاذيب، محيلة إلى عين الباطن أو القلب في التجلي الذوقي. كان يحاول أن يخفت صوت الحرف لصالح صمت السطح وتحييده بطريقة غنائية، قانعاً بسلوكه الكرافيكي أو الحركي، وسرعان ما انطلق إلى ساحة حرة من التجريد تحمل ذاكرة هذا الحقل المغناطيسي الكتابي، فنسي الحرف والكتابة، وترك للاشعور والحدس وخزان اللاوعي المتصل برحم الذاكرة الذوقية الثقافية إملاءات أخرى و وميض لوني آخر، ومباغتات حياكية أخرى تقترحها طبيعة المادة المحدثة مثل «الأكريليك» والملصقات وسواها. ووصل به الأمر إلى تحزيم الفراغ ببعض الحبال من أجل تقسيمه إلى رباعيات فراغية، ثم لجأ إلى الملصقات فقد كان بحاجة إلى تغطية وتدمير كل ما يقود إلى النمطية والأسلبة، وهكذا دخل في عقيدة التجريد الحر الذي يمارس من خلاله لعبة الوجود والعدم، الفناء والبقاء، الفراغ والامتلاء.

من يطالع أعماله الحالية يخرجه من أي تصنيف حروفي، ولكنه لا يخرجه أبداً من جعبة الثقافة التنزيهية وخصائص حساسية الموروث الكرافيكي.

بدأت شخصية لوحاته مؤخرا تميل نحو خيانة تقاليد لوحة الحامل، مقتصراً في اختزالاته وتقشفاته المتسارعة على ملصقات هشة عبثية «وأدائية»، وكأننا بإزاء جدار متهافت متغضّن، مخدش بشتى أنماط الحك والقلع، القشر والتثليم، الحز والتمزيق، كتابة تصوفية ومأزومة في آن. تنشطى في مركز الفراغ أشكال بزرية تكاد

تقترب في شدة اختصارها حدود «المنماليزم»، تتوازى جدرانه (الذاكرة الحروفية المشية) مع جدران الفنان الإسباني أنطونيو تابييس والمصري منير كنعان، عبوراً بملصقات «الداداتي» الألماني شويترز، وسلوك فرشاة هارتونغ وتوبي وغيرهم.

يعلن احتكاكه وإطلالته على هذه المخابر التجريدية العالمية، تسارع تطوره باتجاه الحداثة ثم ما بعدها. ولا زالت الصحافة المتعسفة تحجزه في قمقم مصنف «الحروفية». دعونا ننصت إلى شهادة عميقة من زميل مسيرته الفنان القطري المعروف حسن الملا بمناسبة الاحتفاء بيوسف في «نادي الجسرة الثقافي» يقول مفرقاً بين اللوحة الخطية واستثمار الخط في اللوحة المعاصرة:

«هناك فرق بين الخط العربي والفن في الخط العربي، فالمقصود بالخط العربي، هو الخط الجميل الذي يكتب حسب قواعد وأصول الخط (...)، أما الفن في الخط أو الحرف العربي، فيعني بكل سمات الفن، فهو إبداع (...) من خلال ذات الفنان، وتنوع في أساليب التعبير والحرية في استخدام أدواتها».

ورغم ملامسة هذا التحليل لجوهر المشكلة الحروفية وموجتها العارمة في محترفات الخليج وبقية المحترفات العربية فإن خروج يوسف عن خرائط الحرف والكتابة قادته إلى إشكالية من نوع آخر، تتمثل في البحث عن مادة أخرى قابلة لاقتراح حلول بصرية أخرى ابتداء من غلبة مصادفات المادة الصباغية على بقايا سلوك الخط، البحث في جسد اللوحة عن تضاريس وتماوجات وخامات وملصقات أخرى. قاده الخروج عن قدسية الحرف إلى الخروج التالي عن قدسية ثوابت فن الحامل وطقوس اللوحة وآدابها وكياساتها الأكاديمية العامة.

عانى خلال السنوات الأخيرة وبإيقاع متسارع تدميراً ذاتياً لهاتين العقيدتين، ابتدأ بتحزيم اللوحة واقتحام سطوحها بالملصقات، وانتهى إلى استبدال القماشة بصفيحة من الخشب، وذلك من أجل ترسيخ معنى «الجدار» وتآكله مع الزمان والحت وعصف الأيام، محاولاً دفع شتى وسائل الإخصاب التشكيلية في رحم الفراغ.

* * *

أما علي حسن فقد استغرقت أعماله الأخيرة في امتحان أثلام الصفائح الخشبية والحفر عليها، ثم تلقيحها بخامات وتبصيمات متعددة تتوازى مع ملصقات أحمد يوسف، عثر في بعض تجاربه على بعض الرموز العرفانية خاصة الباب والمحراب وسراب الهياكل البشرية، وذلك ضمن صيغة «بيولوجية» بالغة الأصالة، توحي وكأنها بإزاء مشهد مجهري خلوي في ثنايا الطبيعة. مع ذلك فإن ذاكرة الحرف والتخطيط والكتابة تظل أصداؤها ماثلة في سلوك الطباعة لدى علي حسن، في حين تندثر نهائياً لدى أحمد يوسف.

توأمان متكاملان، يحافظ كل واحد منهما على سر أسلوبه المرصود، تماماً مثل المتصوّف الذي لا يملك شيئاً ولا يملكه شيء، لا تستعبده عاد الحرف، ولا يبغي استجداء صدقية نصية أو جماعية أو مؤسساتية.

خرجت موهبة الاثنين من تحررها على ربقة مصنف «الحروفية». وحشود هواتها المكتظين

بمتواضعي الموهبة، والمعرفة وكان من حسن حظ المحترف القطري هذا التحالف واللقاء في بوتقة الحكمة، رغم تباعد ظروفهما المعيشية والعملية وسواهما.

لا ندري ما الذي يمنع إقامة معرض مشترك ومتنقل في العواصم التشكيلية العربية، يرافقه إعادة الحوار حول ما آلت إليه تحريفات الحروفية من تلفيق ثقافي بهدف التسريق وسواه، لقد طمست هذه الموجة الاتجاهات التصويرية الأخرى بمباركات رسمية، وغابت بالتالي الصورة عن جدران العرض وعن الذائقة العربية، فرسخت بالتالي فكرة كراهية الصورة التي لفقها المستشرقون والفنانون الحروفيون الفرانكوفونيون، هؤلاء الذين يكتبون الخط العربي من اليسار إلى اليمين، على الطريقة الفرنسية، أو يدغمون الحرف العربي مع الصيني وحتى مع العبري.

والنصيحة السهلة التي يتبعها مراهقو الحروفية اليوم: «كن حروفياً تصبح فناناً ثرياً» دون حاجة إلى موهبة أو تدريب أو أدنى معرفة تضخمت قمامة هذه الأكوام مؤخراً فأصبحت هراوة اضطهاد لبقية الاتجاهات خاصة التعبيرية وأي اتجاه تشخيصي.

نذكر كيف كان يعامل التجريد الأصيل في الستينيات بعنصرية من قبل تجار المناظر الواقعية، يجري اليوم العكس فأصحاب التجريد الاستهلاكي والدهمائي يتعاملون بنفس العنصرية مع التعبيرية التشخيصية، وذلك رغم تنسيق التجريد في حاضنته الغربية منذ أوائل الستينيات.

إن إعادة الاحتكاك بتجارب أصيلة من مثال يوسف وحسن تساعد على إيقاف الفاشية الإبداعية في الاتجاهين، لأنها تثبت أن الصراع الأساسي لا يجري بين الاتجاهات المختلفة المتنافسة والمتعايشة، وإنما بالأحرى بين المبدعين المحترفين والهواة المتطفلين من شتى المناحي. ولنا في الضجيج والتلوث السمعي الموسيقي الراهن أبلغ مثال. فقد اختلط اليوم في شتى ميادين الإبداع «الحابل بالنابل»، وتساوى «الذين يعلمون بالذين لا يعلمون»، و نجانا الله من المصادرة والوصاية «الفولكلورية»، ومن حداثة الاتباع دون إبداع ■